خالدة سعيد

البحث عن الجذور

نقد

دار مجلة شعر
بيروت

انجز طبع هذا الكتاب في
دار مجلة شعر ، بيروت
في اول نيسان ١٩٦٠

مدخل

حول حركة الشعر الحديث

اذا حددنا حركة الشعر الحديث بأنها مجرد تغيير طرأ على اشكال الشعر فبعثر عمود الخليل وأزال القافية وسخر من فنون البديع والبيان المعروفتين نكون قد أخطأنا فهم هذه الحركة .

لكي لا تأتي نظرتنا الى حركة الشعر الحديث جزئية يجب ان ننظر اليها كظاهرة لحركة كبيرة شاملة تشهدها حياتنا المعاصرة تتجلى بالثورة على الاسس والمفاهيم التي استقرت عليها طويلاً .

لنتذكر في هذا المجال التطور الذي لحق بشكل الاسرة وبعلاقات افرادها، بعضهم ببعضهم؛ او التطور الذي لحق بوضع المرأة الاجتماعي والهزة التي احدثها ، لنتذكر ان النساء اضطررن احياناً للتظاهر وتمزيق الحجب امام دور الحكومة، كما اضطررن لتقبل شلالات المياه القذرة ترشق بها وجوههن مع سيول الشتائم والاتهامات بالخروج على الدين والأخلاق . لنتذكر ايضاً ما كانت عليه فكرة الحرية الشخصية وما صارت إليه ؛ وليس انتقال السلطة الفعلية والمعنوية من أيدي المشايخ والباشوات الى ايدي الشعب

امرأً مستقلاً عن هـــذه الحركة . كان الغني غنياً والفقير فقيراً
لحكمة نجهلها . كان الانسان مخلوقاً مكبلاً ألقي به في هذا العالم
ليمثل دوراً أنيط به ثم يمضي كما جاء دون ان يكون غاية في ذاته،
دون ان تكون لانسانيته قيمة كبيرة . كان السلطان يحكمنا
باذن الله وباذن الله كنا له نعاجاً ، وكان الله حبيس المعابد . كان
الانسان يباع ويشترى لأن رجلا من النـاس يملك ورقة تثبت
ملكيته له . وكان الشعر سجين البحور الستة عشر يأتمر بأمر
الخليل الذي وهب يوماً القدرة على تحديده. كان الشعر ابن البدوي
الاول الذي وُهب وحده حرية التعبير عن نفسه ثم حكم علينا ان
نكون تابعين للموهوب الاول ، لأنه ليس في انساننا الجديد ما
يستحق ان يعبّر عنه بشكل آخر .

لو ان الشعر الحديث ثورة على الشكل وحسب لكان فقد
مبرراته؛ ولكن موقف الشعر الحديث من العالم موقف مختلف.
كان الشعر العربي القديم متفرجاً على العالم اكتفى بوصف ظواهره
وغنى انعكاسات هذه الظواهر السطحية . لم يكن الشعر عنـده
مغامرة تطمح الى ان « تفسر العالم وتغيره » كما يرى بدر شاكر
السياب، والى «ان تجعل ما يفلت من الادراك العقلي مدركاً»، او ان
تكشف عن « عالم مجهول لم يعرف بعـــد » كما يرى أدونيس .
رسالة الشعر اليوم غيرها بالامس . فهذه القوة الغامضة السحرية
التي أريد لها حين نشأتها ان تكون تعاويذ مبهمة ، او أحجية ،
وكلاماً خاصاً معجزاً ، وسفراً شفوياً (بإطـــار من مفاتيح
التذكر) لامجاد القبيلة او الحزب ، ثم حداء ناقة او « اكليلا
للمرأة » و « تصعيداً للعواطف » ، هذه الاداة عينها تقفز اليوم

ليكون جسراً بـــين واقع الانسان المادي العلمي وبين الروح
والقوى الغيبية التي احتضرت في هذا الزمن، بين عالمنا المكشوف
وعالم الانسان الخبيء خلف منعطفات الخيال والذاكرة .

يوم كانت للاشياء ارواح وارادة ، يوم كان العـالم مملكة
الآلهة الجميلة والشريرة، وكانت احداثه صراعاً بين هاتين القوتين،
كان الشعر مبثوثاً في العـالم وكان الشعراء رواة لهذا الصراع .
ويوم عاد العالم تفاعلا كيماوياً باهتاً، يوم تقلص ظل الآلهة وعاد
القمر كتلة حجرية بلا روح ، والمطر تكاثفاً لبخار الماء ، غـدا
الانسان وحيداً وسط عالم جامد ، فلا آلهـــة تستمع صلواته
وتشاركه الهم والفرح ، ولا آلهـة تدبّر شؤونه وتمطر له المنّ
والسلوى او الطير الابابيل ، يومئذٍ اصبح على الشاعر ان يعيد
الروح الى الاشياء ، ان يحمل قلق الانسان وخيبته وشكوكه
وتناقضات حياته ، ان يكون نبي عصره الذي يقف بين الجموع
يحدث الآلهة ويوحي الى النـاس بحديثها . ولذا نرى ادونيس
يعتبر الشعر الحديث « رؤيا »؛ اما بـــدر السياب فيقول : « لو
اردت ان أمثل الشاعر، لما وجدت اقرب الى صورته من الصورة
التي انطبعت في ذهني للقديس يوحنا ، وقد افترست عينيه رؤياه ،
وهو يبصر الخطايا السبع تطبق على العالم كأنها اخطبوط هائل. »

وهكذا لم يعد الشعر خطاباً يمدح السلطان ، ولا « حلية
لصدر أنثى » ولا افتخاراً بمآثر القبيلة . إن احب الشاعر الحديث
فلا يتغزل بعينين وثغر ونهد ، بل يضعنا امام المصير الذي ينتزع
كيانين من وحدتهما ، امام هذه التجربة الازلية التي تتجدد ،
امام هذا القلق الفرح الدائخ الذي يجري في العروق .

وبالطبع لا بد لهذه الرؤيا الجديدة ، لهذه المغامرة التي تخلت عن النظرة والمواقف القديمة من ان تتخلى بالتالي عن كل الشروط الشكلية المسبقة، لا بد لها من ان ترفض النظرة القديمة الى الشكل والى الجمال اصلا . وقـد تخلى عصرنا بدوره عن كل الاشكال التزيينية؛ تخلى عن المثال اليوناني – الروماني للجمال الذي تجلى في التناسق والانسجام والفخامة، تخلى عن فكرة النموذج الطبيعي . لقد رفض الفن ان يكون آلة لاقطة ، ورفض الشعر ان يكون بناء هندسياً – صوتياً . اللوحة الحديثة او التمثال الحديث نموذج فرد لرؤية مبدعها وليست نسخة عن نموذج جامد في الطبيعة . لقد اقتضى منطق التطور ان يتخلى الفن عامة عن القواعـد والتقنيات التي جهد عصر النهضة في بنائها ، فانطلقت القصة من أسر العقدة ، وتخلى التصوير والنحت عن علم التشريح . فالشكل الحديث عامة يتجه نحو رفض القوالب ، نحو الحرية وهي غير الفوضى .

ولنذكر أن التعقيد والزخرف اللذين لحقا قوالب الشعر في اواخر العهد العباسي كانا يوسمان الخط البياني المنحـدر الذي أوصل الشعر الى عهـد الانحطاط . التلهي بالزخارف والشكليات كان بداية العقم . كان بديلاً عن الابداع الحقيقي . ولنذكر ان عهد النهضة عندنا بدأ برفض هذه الزخارف جميعها ، وان اذن الجمهور نفسه أصبحت تمقت السجع وتنفر منه .

عندما بدأ الشعراء يتخلون عن الأشكال القديمـة ظهر هذا التساؤل : ما هو الوزن او الشكل الذي سيحل محل اوزان

الخليل ؟ وقال قائـل : المهم ان يتوصل المجددون الى وزن ما وعندئذ سنرضى عن ثورتهم . وهذا يعني ان العقلية العامة تنتظر قالباً جديداً يحل محل قالب قديم . ثم ظهرت فئـة أخرى تقول ان لتطور أوزان الخليل حداً ، وتعني ان الشعر قد بلغ المرحلة النهائية من التطور . وطبيعي ان هـذه الاقوال والتساؤلات بعيدة عن منطق التطور .

إذن ما هو الشكل المقبل للشعر الحديث ؟

بدأت الانطلاقة الحديثة غامضة مترددة واقتصرت في بادىء الأمر على بعض التحول الشكلي بينما ظلت من حيث الجوهر أقرب الى القديم ، تلمست طريقها نحو الشعر الحقيقي وسط صخب الجمهور المستنكر . وفي مدى عشر سنوات استطاعت ان تبرز وتقف على قدمين ثابتتين وان لم تفرض شخصيتهـا الحديثة حتى الآن . شهدت هذه الفترة تحولاً واضطراباً ونصراً وتراجعاً فيما يتعلق ببعض الشعراء . لكن الحركة ظلت ماضية في طريقهـا تبحث وتحاول او تمـدّ اصولها بعيداً في تاريخ الشعر العربي ، وتفيد من محاولات التجديد التي انقطعت ، ومن التجارب الشعرية في العالم . فماذا حققت حتى الآن ؟

اولاً – كرست الطابع الانساني .

ثانياً – حررت الشكل من كل شرط سابق ، او قالب سابق لأن الشكل تجسد المعنى وكيانه العضوي وهو يتبـدل ليظل منسجماً وملائماً له .

ثالثاً – هذه الحرية لا تعني الفوضى ، بل تفترض دائماً شكلاً

معينا لكل قصيدة .

رابعاً — الشكل لا يعني الوزن والقافية او انعدامها بالضرورة. الشكل الحديث اكثر من وزن وقافية . هو حركة القصيدة وطريقة تكونها ، وعلاقة أجزائها ببعضها ، والأصوات الداخلية فيها، أهي متقابلة، ام متتابعة، ام متجمعة حول بؤرة واحدة. ثم صورها وطبيعة الصور وأبعادها ، وتراكب هذه الصور ، وهي كلها من عناصر الشكل في القصيدة الحديثة .

خامساً — ان الايقاع الصوتي بمعناه المعروف ضروري دائماً في القصيدة لأن القصيدة الحديثة ليست للانشاد او الطرب .

سادساً — كل الكلمات شعرية اذا استعملت بشكل يعطيها دلالة جديدة شعرية . كذلك كل انواع المعرفة يمكن الاستفادة منها في الشعر .

سابعاً — تخلصت من الجزئية فرفضت الحادثة وخدمة الاغراض السياسية او الشخصية او الحزبية ، وبالتالي تخلصت من الخطابية والتعليمية .

ثامناً — التعبير غير المباشر والاستعانة بالرموز التاريخية ليتمكن الشعر « من التعبير شعرياً عن اللاشعر » كما يقول بدر السياب .

وسيظل الشعراء يمدون هذه العناصر بعناصر جديدة او يمحون منها بعضها . وعلينا ان نتهيأ باستمرار لكشوف جديدة اخاذة تفتح في آفاقنا رحاباً جديدة وتعلم قلوبنا مغامرات وانخطافات جديدة .

وطبيعي ان الشعر الحديث هذا قد ابتعد عن مدارك الجمهور

الذي تسيطر عليه الأفكار المسبقة المشتركة التي تقف جداراً في وجه حركات التجديد . بالاضافة الى ان هذا الجمهور يجهل الرموز التاريخية والاسطورية ، لأنه يجهل تاريخه واساطيره . فضلاً عن ان اذنه قد تربّت على وقع القافية الرتيبة والاوزان المتكررة التي تكتفي بأن تطرب اذنه. وطبيعي ان ينفر جمهور المحافظين من هذه الحركة التي تعبث باستقرار مفاهيمه وتزعزعها ، وهو الذي يتشبث بقواعد الماضي وقوانينه كأنها آيات منزلة لا ريب فيها .

فلا عجب اذن ان نحن رأينا الشعر الحديث يوشى بأمثال هذه النعوت المضحكة : « مؤامرة على اللغة العربية » ، « تهرّب من صعوبة الوزن والقافية »، « مسخ لن يكتب له البقاء »؛ فضلاً عن « المؤامرات الاستعمارية » و « البورجوازية » الى آخر هذه التعابير الغريبة .

لكن لا بد من انصاف الجمهور فنعترف بأن كثرة الشعر المزعوم حديثاً واختلاط الجيد بالرديء قد بلبل الافكار وحمّل الشعر الحديث وزراً كبيراً. بالاضافة الى القفزة التي قام بها الشعر الحديث مبتعداً بها عن التراث الشعري العربي مخلفاً بينه وبين هذا الجمهور هوة كبيرة .

فمن يزيل هذا الالتباس ؟ من يمد الجسور بين الشعر الحديث والقارىء ؟

هكذا يبدو لنا ان ناقد الشعر الحديث في موقف حرج . فهو يقدم مجهولاً الى جماعة تتهمه مسبقاً ولا رغبة لها في التعرف اليه ولا ثقة لها به. فما هو سلوك ناقد الشعر الحديث والحالة هذه ؟

يقول ستانلي هايمن : « عندما تتسع الهوة بين الادب وذوق

الجمهور تصبح لمهمة الناقد التي تتطلب منه ان يكون جسراً بين الاثر الغامض والقارىء اهمية كبيرة . » اي مهمة ترجمة غموض الشاعر ، حيث يقتنص لمحاته الاسطورية ويفسرها ، ويضيء الصور الغامضة ويحلل المركبة منها ويدرس دلالات الكلمات واقترانها ، ويبين اتجاه حركات القصيدة ويسمي اصواتها ويوضح علاقة هذه الاصوات ببعضها ويشير الى ابعادها ؛ وبالنتيجة يقدم القصيدة للقارىء مدروسة محللة وقد هتكت استارها وبطل سحرها ، وتحولت الى موضوع مدروس ، وهو ما يفقد القصيدة الحديثة شيئاً من رسالتها ، ويحرم القارىء متعة الجهد والخلق ، ذلك ان قراءة القصيدة الحديثة جهد يخلق القصيدة - الصدى ، التي تولد في مشاعر القارىء وتنمو فيها . ولكن معظم الناس يجهلون حتى قراءة القصيدة الحديثة ، لانهم يقرأونها على ضوء النظرة القديمة الى الشعر ، يقرأونها فيصابون بخيبة أمل عندما لا يدغدغ اذنهم صليل القافية ولا تفجأهم لعب التورية والطباق والجناس ، وعندما لا تتأرجح الكلمات في دوامة الوزن . فما السبيل الى فتح النوافذ في نفس القارىء على عالم القصيدة ؟

يبرز أمامنا منحى آخر وهو عرض نماذج للقراءة الراقية الخالقة ، القراءة - المشاركة ، القراءة - المعاناة والحضور الفعلي . وهي فكرة جيدة ، لكنها غير مجدية بالنسبة للذين لم ينفتحوا على الشعر الحديث ويهربون من غموضه . ذلك أن نماذج القراءة هذه غالباً ما تكون أكثر غموضاً من القصيدة نفسها ، لأنها ليست تبسيطاً بل عرض لاستجابة القارىء والاصداء التي لاقتها في

نفسه ، والآفاق التي فتحتها في هذه النفس . ولان هذه القراءة قد توقظ كوامن الذكريات او تثير المشكلات وتفتح الجراح القديمة . وهناك ردّ آخر على هذه الطريقة وهو أن هذه القراءة تتضمن كثيراً من العناصر الشخصية ، مما يجعل تعميمها متعذراً وقليل الفائدة .

ولكن مهما تكن مزالق الطريقتين لا بد لناقد الشعر الحديث من الاخذ بطرف من كل منها ليؤدي مهمة الترجمة والايصال . فيستعيض عن عرض نماذج القراءة بنموذج واحد لبعض القصائد ، أو لاحدى الصور ، محاولاً دائماً التبسيط .

ولكي يتجدّد النقد ويغدو نقداً حديثاً يتمكن من مواكبة الشعر الحديث او تقدمه ، عليه ان يستفيد من كل المعارف في فهمه للشعر وعكسه على القراء ، من مذاهب التحليل النفسي ، الى دراسة المجتمعات البدائية ، ومن نظريات علم الاجتماع الى مذاهب النقد القديمة والحديثة . كما ان عليه أن يستفيد من الاساطير القديمة وتعليلها للكون ، والمعتقدات القديمة والطقوس التي ارتبطت بها ، لان لهذه الاساطير والمعتقدات ذيولاً تعيش في حياتنا على شكل حكايات وامثال وعادات ومعتقدات ننساها عندما نكبر لكنها تظل تجد لها منفذاً تطل به على حاضرنا . وقد رأى بعض النقاد الغربيين لهذه الرواسب الاسطورية أهمية جعلتهم يتبعون منهجاً يعتمد على دراسة الشعر والرواية على ضوء الاسطورة .

هذه المعارف العامة تجعل للناقد بصيرة نافذة أشبه بالعين السحرية التي ترى ما على الارض وما تحت الارض وما غاب

وراء الأفق ، فتلمح الطيف العابر للجمال وتدرك مدلول اكثر الرموز غموضاً ، وتكشف ظروف القصيدة ، وتتبع خواطر الشاعر حتى طفولته .

هذه البراعة ، هذه البصيرة النفاذة تمكن النقد من احتضان حركة الشعر الحديث لا السير في مؤخرتها . تمكن الناقد من تقديمها الى القارىء على أضواء الثقافة المتعددة ، كما تمكنه من فتح الطريق بمواكبها المتقدم ، تمكنه من تميز الزائف من الاصيل ، وعلى رأس كل ذلك تساعد الشعر في اختباره للتقنيات الجديدة .

النقد الذي يدرس في الجامعات العربية أو في كليات الادب العربي ، هو النقد القديم الذي يلبس عقول المحافظين والذي ساد قبل ستمائة عام . هذا النقد يتطاول ويفرض نفسه أستاذاً لجيلنا ولكل حركة أدبية تتخطى المألوف . اما النقد الحديث الجدير بتفهم الحركات الحديثة وتوجيهها وتعليلها وتحليل آثارها ومقارنتها بالحركات المماثلة في العالم على ضوء المعارف والاختبارات البشرية الادبية منها والعلمية ، هذا النقد ما يزال وليداً لم تتجلّ شخصيته بعد ، لم تستكمل مقوماتها ، لم يتجلّ في مؤلف خاص ، بل ما يزال مقالات في المجلات او آراء عابرة في مقدمة ديوان . بالاضافة الى ان الكتاب الذين يعتبرون النقد اتجاههم الوحيد نادرون عندنا . أما معظم الذين كتبوا في النقد وهم كثرة — فيعيش النقد على هامش حياتهم الادبية ، لم يعتبروا النقد رسالتهم ، وحين كتبوا في نقد الشعر الحديث لم يستحضروا في اذهانهم الحركة ككل ، بكل ملابساتها وعوائقها ومتاعبها ومطامحها

وانتصاراتها ، وحين كتبوا في النقد كان تذوقهم للشعر الرائد الاول والوحيد تقريباً ؛ فهم لم يكونوا ثقافتهم ، لم يوجهوا مطالعاتهم وجهة النقد ، لم يكن النقد هدفاً رئيسياً حاضراً في اذهانهم . وهكذا نرى ان كثيرين ممن كتبوا في النقد ، كان الشعر أو القصة او الفلسفة محور اهتمامهم الاول . وهذا ما جعل نقدنا الحديث يتجلى في متفرقات هي محاولات في النقد غير المنهجي . ولم يتوفر لدينا النتاج الجدّي الذي يمكن أن يحمل اسم « النقد الحديث » . ولنعترف ان النقد عندنا لم يساعد حركة الشعر الحديث كثيراً إلا في الفترة الاخيرة ، لكن الفرصة لم تفت وما يزال امام النقد الكثير ليعمله . وفي طليعة هذا الكثير ، أن يسد الفجوات التي تتخلل أساسه . فقد ظل حتى الآن طفيلياً على الشعر ، يعتمد في معظمه على نقد المجموعات الشعرية أو القصائد ، أو يعتمد على التأريخ السريع لفترة بعينها . فليست لدينا الدراسات التخصصية التي تتناول ناحية معينة من نواحي الشعر الحديث ، الا فيما ندر . واذا كان النقد يطمح لان يمد الجسور بين الشعر الحديث والقارىء فلا بد له من أن يعمل على مد الجسور بين الشاعر الحديث وتراثه . إذ لا يخفى ان الشعر الحديث يواجه مشكلة صميمية هي مشكلة التراث ، فالى ايّ حضارة يمد جذوره وهل هناك تراث يمكن أن يكوّن خلفيةً للقصيدة . هذه المشكلة من أهم ما على النقد مواجهته .

لكن أمام النقد الحديث في مرحلته البنائية هذه صعوبات لعلها مسؤولة ايضاً عن بعض تخلفه . من هذه الصعوبات :

اولاً ـ ان الشعر الحديث نفسه عبارة عن تجارب فردية ، فليس ما يجمع بين الشعراء الحديثين سوى نية التجديد . بينما كل شاعر يعمل منفرداً ، له تجاربه الخاصة ، واتجاهه الخاص .

ثانياً ـ عدم توفر النتاج الكافي الذي يفرض شخصيته الحديثة . فضلاً عن أن بين نتاج الشعراء الذين نعتبرهم حديثين الكثير من القصائد غير الحديثة . وكثيراً ما نسمي شاعراً حديثاً من أنتج قصيدتين حديثتين او ثلاثة ، أي لمجرد اتجاهه نحو الحديث .

ثالثاً ـ في هذا الحشد من الشعر المزعوم حديثاً كثير من القديم الدخيل الذي يدّعي الحداثة لمجرد تلاعب جزئي بتوزيع الوزن ، واحياناً بتوزيع الاسطر . بينما يحتفظ بنظرته القديمة الى رسالة الشعر والى العالم ، وفي موقفه واسلوب التعبير عن موقفه .

رابعاً ـ الاوضاع السياسية في العالم العربي التي تعيق التعاون بين ادباء البلاد العربية كما تعيق الاتصال الثقافي عن طريق المجلات او الكتب ، هذا التعاون الذي يمكنه ان يساعد في قيام حركة نقدية ناشطة ، وفي تبادل النظرات والتعليقات .

خامساً ـ غموض مفهوم التراث ، وغموض شخصية التراث ، وطغيان الافكار السياسية على المفاهيم الحضارية مما سبب بلبلة وخلطاً في هذا الموضوع ، وجعل الكتاب ينقسمون ، فمن قائل بان تراثنا يشمل فترة معينة ، ومن قائل انه بعيد الاغوار في تاريخ هذه البقعة من العالم ، الى ثالث يراه في تراث العالم أجمع .

قد اواجه بهذا السؤال الذي يلقى على كل من يتحدث عن القصور : وانت ماذا فعلت ؟ لا شيء غير هذه المحاولات* المتواضعة وغير اعتبار النقد وجهة رئيسية في الكتابة .

* ظهر معظمها في مجلة شعر بتوقيع خزامي صبري .

الشعر والاسطورة

أصعب النقد هو نقد « النقد »؛ وهذا ما سأتورط فيه . فالنقد عندنا ونقد الشعر خاصة ، ما يزال حركة ناشئة ، بلا أسس. لأن الشعر نفسه في حركة تطورية لم ترس بعد على اسس واضحة . ولذلك نلاحظ ان معظم النقد عندنا عبارة عن انطباعات شخصية مشوشة غامضة. فليس هناك مبادىء عامة موضوعية ولا وجهات نظر واضحة . ثم ان النقد ما يزال مطبوعاً بطابع الجزئية ، فهو لا ينظر الى الاثر الادبي ككل ، بل يجزئه ؛ فهو إنما يتناول المضمون ـ يحلله ويقيمه متناسياً اسلوب التعبير واثره . وهذا عين الخطأ ، لأنه لا قيمة ، في الشعر ، لما يقال وحده ؛ فقد لا يوحي الاسلوب بالجو المناسب والروح التي يحاول الشاعر اشاعتها في ثنايا القصيدة ـ او انه يهتم بالشكل فقط وهو خطأ مماثل .

مجلة شعر ، عدد ١٢ ، السنة الثالثة ، ١٩٥٩

اذ ما جدوى العناية بزخرفة ألفاظ دون معناها . او انه يجتزىء الشكل والمضمون فينقد الاثر عبارة عبارة ، كأن يقول : « هذه الكلمة جميلة ، وهذه الصورة جميلة ، وتلك غير موفقة » ، وكأن هذه الاجزاء لا تتعاون وتتماسك في وحدة هي الاثر الفني .

يحلل اسعد رزوق في كتابه « الاسطورة في الشعر المعاصر » * مداليل أسطورة تموز في شعر خمسة من المعاصرين استعار لهم تسمية « الشعراء التموزيون » وهم : خليل حاوي، يوسف الخال، ادونيس ، بدر شاكر السياب ، جبرا ابراهيم جبرا .

فقد رأى المؤلف ان الشعراء الخمسة يشتركون بتصوير الحاضر « ارضاً خراباً » ماتت فيها القيم الانسانية ومعالم الحضارة ، ثم يلوحون بقيم جديدة .

ويرى الخمسة « التموزيون » ان بلوغ العالم الجديد الذي يتوقون اليه لا يكون الا بالموت الذي يعقبه البعث والخصب أي بعث الآله ادونيس – تموز .

وقد عبّر الشعراء التموزيون عن تجربتهم بواسطة الرموز الاسطورية المباشرة كأدونيس وخليل حاوي ويوسف الخال ، وغير المباشرة كالسيّاب وجبرا .

اعتمد المؤلف اولاً قصيدة « الارض الخراب » لاليوت نموذجاً لدراسة مشكلة الفراغ عند الشعراء التموزيين . فيقول بهذا الصدد :

* منشورات مجلة افاق ، ١٩٥٩ .

« المنهج الذي ستتبعه الدراسة يتخذ كنقطة لانطلاقه شعر ت.س. إليوت ، وعلى الاخص قصيدة « الارض الخراب » ، كنموذج يعكس الاستعانة بالاسطورة للتعبير عن الجدب والجفاف اللذين تمثلها الحضارة الحديثة بالنسبة الى إليوت . »

وهو يرى ان الكثيرين من شعرائنا المعاصرين « تبنوا اسلوب إليوت وتكنيكه وبعض رموزه . »

ولكننا نجد في اختياره هذا النموذج بالذات بعض المفارقة اذا تذكرنا ان شعر إليوت يمثل فراغ الحضارة الحديثة ، اي حضارة العلم والصناعة التي بلغت بالانسان درجة كبيرة من السيطرة على قوى الكون المادية ، في حين تصور الرموز الاسطورية لدى الشعراء « التموزيين » فراغ حياتنا الحاضرة البعيدة عن العلم الغارقة في الخمول والاحلام الخرافية . ولعل ما يجده شعراؤنا فراغاً لا يبدو كذلك في شعر إليوت . وجه الشبه اذن محصور في فن استخدام الاسطورة ، لا في مداليلها .

واذا كان المؤلف قد اراد بتحليله قصيدة الارض الخراب لإليوت في مطلع دراسته ان يهيء القارىء لفهم مداليل اسطورة البعث فان بعض الالتباس حاصل ، ولا ريب .

ويرى اسعد رزوق ان قصيدة إليوت كانت رائدة لقصائد « الفراغ » عند الشعراء التموزيين . ومع انه لا يعيب الشعراء ان يتأثروا بشاعر كبير كاليوت ، فان تعميم مثل هذا الحكم كان يحتاج الى براهين كثيرة تدعمه ويفصلها بالنسبة الى كل من الشعراء

الخمسة ، على حدة .

ثم ان الدراسة رغم عمقها وتقصّيها لكل ما عبّر عن تجربة الفراغ وامل البعث عند الشعراء الخمسة ، تمتّ الى التحليل الفكري اكثر منها الى النقد الشعري . لقد وقف المؤلف موقف مفكر يتلمس آثار تجربة معينة عند جيل من الشعراء . وكان لا بد له لكي يدخل نطاق النقد الشعري من ان يدرس كيفية تعبير هؤلاء الشعراء عن التجربة المشتركة وما يتبع ذلك من دراسة لوسائل التعبير .

صحيح ان اسعد رزوق حلل سبب استعمال الشعراء التموزيين للاسطورة ، لكنه وقف عند السبب ولم يدخل في تفاصيل استعمالها ، وفي مدى تعبيرها وايحائها ، ولا في الاصول الفنية للاقتباس الاسطوري ، ولا فيما اذا كان القارىء يحس بطيف الفكرة من خلال هذه الرموز ، او اذا كان يواجهها كنصٍ فلسفي .

هذه النقاط على بساطتها تقيّم شاعرية الشاعر . في الشعر لا يكفي ان تكون الفكرة رائعة ، وان يُظهر الاثر الشعري ثقافة صاحبه وخبرته ، ولا يكفي ان يكون موزوناً مقفّى ، فان هناك ما يقذف بكل هذا خارج حدود الشعر ، اذا غاب . انه هذه الروح الخفية العذبة التي لا نعرف كيف نمسك بها تماماً ولكنها تغمرنا عند معانقة القصيدة . هذه الروح هي ما ندعوه بالعذوبة احياناً (Charme) وبالشاعرية احياناً اخرى . هذه

العذوبة تكمن في مقدرة الشاعر على الايحاء ، اي على التقاط الرموز واللفتات التي تومىء الى القصد وتشدّ الخيال والحس صوبه ، لا التي تشرحه كما تفعل دراسة منطقية متسلسلة . وهنا خطر الاستعانة بالاسطورة وفضلها . فالشاعر الشاعر هو الذي يعرف ما يستعين به ومتى والى اي حد. جمال الاسطورة لا يشفع به ابداً. شاعريته وحدها تلتقط اللمحات الموحية . تحمّلها التجربة الحية ، وتحيطها من وهجها بطابع شخصي ، بدل ان تقذفها الى القارىء مادة خاماً .

ثم إن المؤلف لم يوضح لنا الى اي حدّ كان هذا الاستعمال للاسطورة غامضاً او واضحاً ، لأن الغموض ايضاً مزلق خطر . الغلو في الغموض ستار يقف بين الشعر والقارىء وانعدامه يُفتّت سحر القصيدة ويكشف علائقها السحرية التي يستحسن ان يحسها القارىء دون ان يدرك سرها . وبكلمة موجزة لقد اهمل الكثير من عناصر التعبير. وقد يصعب القول انّ اهمية العناصر التي ذكرت غابت عن المؤلف ، لكني ارى ان دراسة قيمة وجديدة من هذا النوع تفتح باباً جديداً في النقد عندنا، يجب ان تستكمل العناصر التي ذكرت . فالشعر غير الفلسفة وغير الفنون الكتابية الاخرى كلها ؛ بمعنى انه لا تمكن دراسة النظرات والتجارب فيه بمعزل عن اساليب التعبير .

اما ما حققته الدراسة رغم كل ما تقدم فهو بالغ الاهمية . لقد تقصّت مرحلة تجريبية يمر بها شعراؤنا وحللتة فكشفت عن شخصية لاواعية لجيل بأكمله، وعن اماني هذا الجيل وآلامه، كما كشفت

عن الشخصية الحقيقية لبعض القصائد . واشارت هذه الدراسة الى وجهة جديدة في دراسة الشعر . لقد تتبعت حركة كبيرة تمثلت في شعر خمسة من المعاصرين ، في حين تجنح معظم الدراسات الى التحليل الجزئي للآثار الشعرية ، الذي يتجاهل الحركة التي تشمل هذا الاثر . ولهذا ، فالدراسة ، برغم ما اغفلته ، تعتبر مصدراً رئيسياً لكل من يرغب بدراسة حركة الشعر الحديثة .

بين تأريخ الشعر وتقييمه

« الشعر والشعراء في العراق » هو الكتاب الثاني من سلسلة « تاريخ الشعر العربي المعاصر » ، لأحمد ابو سعد . أرّخ للشعر في العراق منذ عام ١٩٠٠ حتى عام ١٩٥٨ .

يتضمن الكتاب مقدمة للمؤلف استعرض فيها تطور الشعر العراقي من خلال الاحداث ، ولمحةً عن كل شاعر لا تتجاوز درجة التعريف الموجز ، تليها مختارات من شعره تمثل مراحل تطوره . كما ضم الكتاب في القسم الأخير « متفرقات » وهي مختارات لشعراء لم يشتهروا بعد. إنما رأى المؤلف أنهم موهوبون سيكون لهم شأن في المستقبل .

أهمية الكتاب هي في مقدمته ، وفي المختارات التي جمعها ، والتي توفر على الباحث عناء جمع القصائد المبعثرة في المجلات والدواوين النافدة .

اما المقدمة التي تقع في ٣٣ صفحة من القطع الكبير فقد

مجلة شعر ، عدد ١٢ ، السنة الثالثة ١٩٥٩

استعرضت بايجاز تطور الشعر منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى يومنا ، على ضوء الاحداث السياسية المحلية والعالميـــة . كما بين الظروف والمؤثرات الاخرى التي رافقت حركة التطور ، والمنابع الثقافية التي انفتح عليها شعراء العراق .

وقد صنف الشعر في مرحلته الدقيقة هـذه تصنيفين مختلفين . اعتبر الشكل في تصنيفه الاول ، فحصره في نمطـين : التقليدي والتحرري . وينضوي تحت هذين النمطين اتجاهات مختلفـــة من حيث المضمون . ولذا صنف المضمون في ثلاثـــة اتجاهات كبرى : الاتجاه التقليدي ، الاتجـــاه الرومنطيقي ، والاتجاه الواقعي الحديث .

اهمية المقدمة ليست في هذه التصانيف ، بل في ما تضمنته من حكم على التقليديين رغم الشهرة التقليدية التي تمتعوا بها : « امــا التقليد في الشكل فيظهر في اتباع الشعراء الطريقـة الكلاسيكية المأثورة . فقد تقيدوا بأوزان الخليل ، ونظموا القصيدة الطويلة ، وترسّموا بناءها على وزن واحد وقافيـــة واحدة على الغالب ، وجروا على الاسلوب الخطابي . ثم اقتفوا آثار الاقدمين فلم يحفلوا بالتناسق الفني او الوحدة الشعورية ، وعجزوا عن الابتكار فلم يخرجوا عن حدود التشبيه وغيره من قيم البلاغة العتيقـــة وظل شعرهم مرتبطاً بالدلالات القريبة للألفاظ . فاستعملوا الكلمة بمعناها الشائع وحده ، ولم يستغلوا قواهـــا الكامنة وراءها او يلتفتوا الى اشعاعاتها النفسية . »

وقد وصف قصائد بعض هؤلاء التقليديين بأنها « قطع هاربـة

من آداب العصر العباسي » .

وحتى الذين تأثروا منهم بالظروف الوطنيـــة والسياسية « قاموا بوظيفة الداعية والخطيب اكثر من قيامهم بوظيفة الشاعر والفنّان . »

وعند الكلام على حركة الشعر الحديث اورد المؤلف دفاعاً قيماً عن تحرر هذه الحركة من الاشكال التقليدية ، وبرّر التحرر الشكلي من خلال كتابات الاقدمين انفسهم . كما تقصّى جذورها في الموشحات الاندلسية وفي آراء الامام الزجّاج والسكاكي وقدم شواهد من الشعر الاندلسي المتحرر وأقوالاً للامـام الزجاج ، والزمخشري ، وآراء حديثة للشيخ عبدالله العلايلي . وانتهى الى الحكم بأن حركة الشعر الحديث نابعـــة من قلب التراث العربي وليست دخيلة عليه : « مما تقدم يتضح لنا ان التقيد بالخليـل او ترسم حدوده غير وارد حتى عند الاقدمين ولا ملزم لهم . وقـد روى عن الزمخشري انه قـال في القسطاس : « والنظم على وزن مخترع خارج على اوزان الخليـــل لا يقدح في كونه شعراً ولا يخرجه عن كونه شعراً » فكيف اذا كان الشعر غير خـارج على الوزن في اساسه ، بل كان جل مـــا فعله انه لم يشترط كالخليل وحدة القافية ولا اكتمال التفاعيل ؛ اظن انه حينئذٍ لا يكون فقط داخلاً في التراث بل نابعاً من صميمه . »

لعل مثل هذه الشهادة في الشعر الحديث قد جاءت متأخرة ، واصبحت امراً مفروغاً منه عند الجيل الطالع ؛ لكنها مع ذلك ضرورية طالما ان هنالك من يرمي هذه الحركة بالخروج على التراث

ويتهمها باطلاً بالاساءة الى اللغة والادب العربيين .

ولم يغفل بعد هذا ان يذكر الامور التي اساءت الى سمعة الشعر المتحرر والتي ليست من صلبه ، كما اورد دفاعاً عن هذا الشعر على لسان المحدثين امثال بدر السيّاب ونازك الملائكة .

لكنه لم يتوسع في تعليل التجديد في المضمون كما توسع في تبرير التجديد في الشكل .

اما اللمحة التي اوردها عن كل شاعر فليست بذات اهمية لانها جاءت عامة تميل الى الاطناب وإجزال الصفات للشعراء بحق وغير حق .

ميزة اخرى تمتع بها الكتاب هي مختارات الشعراء الناشئين الذين لم يشتهروا بعد ولم تصدر لهم دواوين ، إذ لا بد لمن يدرس الحركات الشعرية ويتنبأ بمستقبلها من التعرف على الناشئين الذين لم يوضعوا رسمياً على قائمة الشعراء .

وهكذا ، فقد جمع الكتاب الكثير من النقاط الهامة التي تفيد الناقد . غير انه يمكن تصنيف الكتاب ، لخلوّه تقريباً من الاجتهاد الشخصي ، في عداد الكتب التأريخية ، لكن ، المفيدة المتزنة .

تجربة الخلق

في « قصائد اولى » لادونيس معاناة لتجربة الخلق . في كل قصيدة من هذه المجموعة التي تولت مجلة شعر اصدارها نحس بقلق الخلق ونلقى انفسنا امام عالم يختلج في ارجائه قلب الشاعر . ذلك ان شعر ادونيس ليس ترفاً فكرياً ، بل محاولة لخلق عالم انساني جديد .

هذه المحاولة هي الخيط الروحي الذي ينتظم نتاج ادونيس من قصيدته « دليله » عام ١٩٥٠ الى « قالت الارض » عام ١٩٥٤ » الى « قصائد اولى » . ومن خلالها علينا ان نعالج شعره .

ينظر ادونيس في « قصائد اولى » الى العالم بثقة ومحبة ويغنيه بفرح الطفولة . فالعالم عنده طفولة دائمة . وكالأب الحاني يمسح ببؤبؤ عينه الظلال التي قد تجهّم صبحه ، مدركاً ان عينه إنما تمتلىء بالشوك وتدمى .

مجلة شعر ، العدد ٢ ، السنة الاولى ١٩٥٧

يغني ادونيس ، أول ما يغني في هذه المجموعة ، الفقر — هذا
الغول الذي يلبس الهموم والقلق والحرمان ويعيش في الدماء
خريفاً ييبس الاعماق والعروق . يغنيه بمحبة دائمة ويواجهه بثقة ،
ذلك على الرغم من انه يخدش جفنه ، ويجعل بيته « مجوفاً ، مخلخلاً
كالغيوم » ، وينتصب امامه « حرفاً » و « شمعة في الدياجير » ،
وقصة عجيبة متناقضة : فهو « خرقة » ، و « بقيا رغيف » و
« خضرة ريف » ، وهو « رعشة قلب » و « دوخة حس » .

وهكذا يتعالى الشاعر عن هذه المشكلة — مشكلة الفقر —
لتبلغ مرحلة جديدة اكثر تعقيداً في قصائده التي « لا تنتهي » .
في هذه المرحلة يبدو الانسان توتراً عنيفاً يقتله الترقب والمجهول
وحمى الخلق ، ويقض مضجعه القلق الجاثم في عروقه ظمأ وحريقاً
والساكن في جفنه سؤالاً أبدياً . انه قلق الانسان الملقى في هذا
العالم اللولبي الدائب البحث عن كنهه متأرجحاً بين الشك
واليقين :

من أنا ؟ اي هوى أحيا له
أفقيَ وعد وعيناي انتظار ...

ويطوّف سؤاله خلف حيرته ويشرد في آفاقها ململماً
اسرارها واحلامها ، فينشر القلق والشك لونهما على الافق :

يتصباني غد لم ينجبل
وإذا لاقتنيَ الشمس أحار .

انه قلق الشاعر يبحث عن طريق يسلكها في رحيله

صوب الغد :

وكلما مر ببالي
ان ارى شرق الجمالِ
ودعاني الشفق
تمّحي عبر خطاي الطرق .

انه قلق الشاعر يمل من المألوف — من الجمال الذابل والحكايات
التي ماتت — فيحدق في الافق حتى ليكاد يثقبه بنظراته الباحثة
عن مجهول جديد يرميه ثانية في خضم المجهول :

يا حب ، يا مبدع هذا الجمال
أبدع لنا غيره ...

فالثمرة الناضجة عنده هي في افق امسه . لكنه لا يرغب في
الجني بل يتوق الى الغرس الذي فيه وحده خلق جديد وغد ينمو .

هذا القلق الادونيسي قلق متموج متحول ككل احداث
الحياة . فهو يلح عليه ان يمزق تجدده ويعصف به لعله في رماده
يبتكر الفجر ، او نجده يلبس ثوب الحياد ويرقد في العتمة شارداً
كا « لظن » ، كا « لصدف الحلوة » ، كا « لمبهم الغفل » . واذا
كان هذا القلق هو في الاصل لخلق عالم جديد ، فكيف نلقاه
يسكن المستقبل ؟ انه يسكنه لأن قلب الشاعر ربيعه ومشتله .
ولكن ما هو هذا المستقبل ؟ فلو انه عرفه لأمن منه ، على الاقل ،
تلك الفجاءة العجيبة المهرولة :

قل ليَ ماذا تحمل

يا ابداً من الحياة آتياً يهرول .

ومن طبيعة هذا القلق الذي عرفنا سره ان يحس الشاعر بانه لم يعرف بعد شيئاً ، بان العالم الذي يحاول خلقه لم يولد بعد .

انا الذي لم يك .. لم تنفتح
عيناه ، لم يوصد له منجم .

ومع ان الانسان في شعر ادونيس مركز العالم ، فاننا نراه يتغلغل في قلب الاشياء ، في صمتها ، ويغنيها حتى لنحسها من خلال غنائه قلقاً وسؤالاً صامتاً . ذلك انه انما يغنيها في داخل نفسه ويلبسها قلقه الذي يكشف عن نفسه في القصيدة صلاة حجرة (XI) . ففيها تقارن الحجرة بين نفسها وبين الانسان ـ إله العالم ـ وتقول انها فرشت غطاء لقبر طري ، وركيزة خيمة . وهنا ، اذ يحس الشاعر بالصدى القديم لوحدة الكون ، يبلغ القلق ذروته . غير ان الانسان ، مع ذلك ، يظل نسغاً للحياة ومعنى وتظل الاشياء قائمة بالنسبة له ، دائرة حوله . ففي قصيدة « يجبني الطريق والبيت » يعلو الانسان حتى ليبلغ الالوهة :

كان إله الحب مذ كنتُ
ما يفعل الحب اذا متُّ

وفي القصيدة الاخيرة يصل الايمان بالانسان الى الدرجة القصوى :

وحد بي الكون ، بجريتي
فأينا يبتكر الثاني ؟

فالذي نراه ، من هذا كله ، ان لا منفذ لليأس في هذا القلق ولا لون للسلب فيه .

اما مشكلة الموت ، فيواجهها ادونيس بمثل الانسانية والتعالي اللذين واجه بهما مشكلة الفقر . وهو في مواجهته لها تحس بانه عاناها معاناة كيانية . فالموت عنده ليس حداً للحياة بل علواً وسمواً بها . فهو لم يبتر الزند الذي شد به الى السموات وانما غيبه عن جفونه وراء الافق . مات ابوه « فأي غد لم يفتح له باب قلبه ؟ » أجل ، مات ابوه فغنى الموت من خلال هذا الحدث بحرارة ما عرفها الشعر العربي ابداً :

أبي مات ، يا لهباً يا سعيراً تخطف كنزه
تجاوزك الخلق فيه
فياما تفتح كمّاً واغصن أرزه
ففي كل شيء يخبىء لغزه ...
ويرمز رمزه .

فكأنما الموت إله وحلم يوشق الانسان في الكون ليصبح شيئاً لا يتميز عنه ، شيئاً مستمراً فيه ، وكأنما هو حلول في العالم . ومعنى الموت هنا انساني ، لا ديني ولا صوفي . ذلك ان الحياة الانسانية ، عند الشاعر ، لا تعلو الا بالموت لان فيه معنى المحبة والفداء كما فيه معنى البطولة التي تصنع المصير . ومعنى الموت هنا ايضاً حركة الحياة نحو السمو ووسيلة من وسائل الكشف ... إنه المعرفة :

في يد الموت رساله

حبلت بالزمن ...

ان الشاعر يخاف الموت ، ولكن خوفه ليس الا قلق الخلق نفسه . فهو يخشى ان يأخذه الموت قبل ان يستنفذ الطاقة الخلاقة الكامنة فيه :

يا يد الموت اطيلي حبل دربي
خطف المجهول قلبي ،
يا يد الموت اطيلي
علني اكشف كنه المستحيل ...

وكما كان الفقر للشاعر سراجاً وحرفاً ، وكما كان الموت علواً ، كذلك نجد الحب في « قصائد اولى » وسيلة للعلو :

يا قلبها لانه تولها
تألها

ونجده كذلك انفتاح افق جديد وتجربة تهز الانسان وتغور في حسه جمال العالم . إنه جفن يغل في الاشياء ناهباً اسرارها ؛ وهو مشاعر متوترة ترود الاعماق وتشد الانسان الى الغد بلهفة وسؤال ؛ وهو ايضاً كالموت : معرفة — انهيار الحدود بين قلب الانسان وبين العالم .

والحب ، الى ذلك ، طفولة ، وتجدد ، وذرى ، ورجولة :

لانك فيّ غد واكتناه وحلم ربيع
وثدي رضيع ،
لانك فيّ قماط حبيب ووعوعة وطفولة ،

لانك فيّ ذرى ورجوله .

ان ادونيس في غنائه المرأة يختلف عن كل من غناها قبله ، اذ انه يعلو بها وبعلاقتها مع الرجل عن مستوى الغريزة ، ويرمز عنها بالحب والتجدد . فهي ليست جسداً ، بل انما هي الحياة ... هي الأرض والخصب ، هي الطفولة والامومة والاستمرار في هذا العالم . والمرأة عند ادونيس ليست واحدة بذاتها ، وإنما هي المراة اطلاقاً ، المراة الفم « الذي روى وصوراً » و « علم الزهرة ان تبرعما » و« والحجر العاشق ان يغمغما » . ولا عجب ، فالذي يغني المراة في شعر ادونيس ليس وحده بل الانسان .

ان قلق الفقر والموت والحب في « قصائد أولى » يقف عند اليقين كما شاء تبويب الكتاب . على ان ما سماه الشاعر يقيناً لم استطع ان اراه كذلك . وانما استطعت ان اراه قلقاً يؤرجحنا ويقف بنا على شفير الشك — قلقاً يحملنا ويمضي زارعاً خطانا في طريق اليقين . فهذا الشاعر الذي حمل العالم في قلبه — قلبه المحترق بلهب الخلق وقلق الخلق — وجرّح صدره وخمش جفنيه وغنى جراحه ومسح الاشواك والعتمة ببؤبؤ عينيه ، يحط بنا في قمة انسانية هي معنى الحياة : الايمان . لقد آمن الشاعر — رغم كل قلق وكل شك — بقيمه ، بموطنه ، بامته ، بالجراح التي لها غنى : آمن بالحياة .

هذا هو ادونيس كما يتجلى لي من خلال « قصائد اولى » .

اما الشكل او الصنعة الشعرية فليس لها قيمة مستقلة عند

ادونيس كما لها عند من سبقه من الشعراء الذين يعطون التفاقاً خاصاً للزخرف اللفظي . الشكل عند ادونيس ليس لباساً للمعنى يزخرفه ليبدو انيقاً زاهياً . والكلمة في هذا الشكل جو وموسيقى ؛ انها تجربة ولا يمكن فيها استبدال كلمة باخرى .

لقد انطلق ادونيس من اسار الانماط التقليدية وراح يبدع لنفسه انماطاً جديدة تتوافق مع نظراته الجديدة الخاصة في الوجود . واذا كان لم ينطلق في هذه المجموعة انطلاقاً تاماً بل ظل تحت تأثير ايقاع القافية والموسيقى الخارجية التي يبعثها عمود الشعر التقليدي ، فاننا نشعر انه ما يزال في بداءة الطريق التي ستنتهي به الى زيادة في الانطلاق نحو ايقاع جديد وموسيقى داخلية تنبعث من انسجام الوحدة الفنية في القصيدة بمجموعها وبمختلف اجزائها . ولا شك في ان امتلاكه ناصيتي اللغة والعروض سيكونان له عوناً على هذا الانطلاق الكامل في نطاق التفعيلة الواحدة . وبذلك تصبح القصيدة سيالاً موسيقياً متوحداً مع وحدة المعنى . وهذا لا يمكن ان يتم في نطاق النمط التقليدي الذي تتخذ الاوزان فيه قيمة مستقلة عن المعنى ، بحيث تكون اشبه بوعاء يحمل الشاعر على التكيف لاملائه ، وبحيث تستخدم المعنى لا تخدمه. في حين ان الاوزان — كما في « قصائد اولى » — يجب ان تكون تعبيرية بمعنى انها تتكيف حسب المعنى الذي هو الأصل . من هنا كان الشكل — كما يقول يوسف الخال في مقدمة الكتاب — لاحقاً للمضمون ولا يمكن له ، لذلك ، ان ينعم بأية قدامة .

لقد حقق ادونيس حتى الآن في الشعر العربي — شكلاً ومضموناً — ما لم يحققه قبله الا القلائل . فهو ذو شخصية فكرية لا يتصف بها الا الشعراء الكبار. ومعنى ذلك انه يعاني مشكلات فكرية هي مشكلات ليست مجردة او معزولة عن الزمان والمكان ، بل منبثقة من صميم واقعه الحي . وقيمته — كقيمة كل شاعر كبير — تستند الى انه عبر عن هذه المشكلات بوجهة نظر جديدة وفهم جديد ؛ وانه ، بالتالي ، ابتكر لها اشكالاً جديدة .

الإنكفاء الى النفس

من خلال مجموعة « قرارة الموجة» يتجلّى ان لنازك الملائكة شخصيتها المميزة المستقلة وطابعها الخاص : لها طريقتها الخاصة في التعبير، ولها موسيقاها الخاصة، ويمكن القول ان لها عالمها الخاص.

انها تعيش في غربة ووحدة . الآخرون حولها اغراب ، العالم حولها غريب. في سائر القصائد نمر بها وحيدة تغني مشاعرها ، وحيدة مع قلبها ، مع شمس الشتاء ، مع الليل .

والآخرون ؟ ليس الا صدى الآخرين في نفسها لانهم عابرون في حياتها . وتبقى بعد ذلك وحيدة مع « الزهرة السوداء » التي خلقها رحيل امها. فأمها ابرز الشخصيات التي تحيا في شعرها وتكاد تكون وحيدة لولا طيف لاختها سها ، ولأناس أحبتهم وغنتهم ولكنها في الحقيقة لم تغن الا قلبها وصمت نفسها :

مجلة شعر ، عدد ٣ ، السنة الاولى، ١٩٥٧ .

يا صمت نفسي عدت عدت إليك
بعد سرى سنين ...

لم ألق غيرك لي نصيرا
في ظلمة الليل المضل
فافتح لي الباب الأخيرا
دعني امر
... انا وظلي ...

فعاشقة الليل ما تزال تطل هنا وتحيا . إنها تخشى ان يجيء الصباح بالوضوح والملل ويمحو اسرار الليل ، فلا مغمض يغري الخيال ويجذب الاحلام ، ولا وحدة هناك ولا سكون .

لنفترق الآن ما دام في مقلتينا بريق
وما دام في قعر كأسي وكأسك بعض الرحيق
فعما قليل يطل الصباح ويخبو القمر
ونلمح في الضوء ما رسمته أكف الضجر
على جبهتينا ...

في هذه الوحدة تطالعنا عينا الشاعرة قلقاً وبحثاً دائباً عن الطريق ، عن الجديد ـ اي جديد . فهي تنفر من المألوف ، يتربصها الملل في الدروب المطروقة ، يملأ قلبها ضجراً ، يسلب الاشياء زهوها ويلفها برتابته الباهتة . حتى اننا نحس الملل والرتابة تسكنان الاشياء حولها وتملآن نفسها قنوطاً .

تعود وهذا طريق الاياب
يمد مرارته ورتابة اسراره

وكنا نسميه دون ارتياب ، طريق الأمل
فما لشذاه افل ؟

لماذا نعود ؟
أليس هناك مكان وراء الوجود
نظل اليه نسير
ولا نستطيع الوصول ؟

الشاعرة اذن تحيا مشكلتين : الوحدة — هذه التجربة التي تعقدت حتى غدت مشكلة ، والقلق والبحث عن الجديد النابعين من الملل والرغبة في الحياة .

ونتيجة لهذه الغربة والوحدة والملل الجاثم فوق الاشياء حولها لاذت الشاعرة بعالمها الخاص ، عالم نفسها تنشد فيه الجمال ، وتغني تموجاته وإنفعالاته . ومن هنا جاء الطابع الذاتي لشعرها .

سأحب نفسي ، في صفاء ظلالها اجد الصفاء
طال التغرب والتلال تلونت بدم الغروب

لم يبق جوال سواي انا وقلبي في السهوب
لم يبق إلاّ أنا وآهات المداخن من بعيد .

هذا الانكفاء الى النفس رفض للحياة بشكلها القائم ؛ لكنه رفض ليس فيه مواجهة للمشكلة بل ابتعاد عنها . وهذا لا يعني ان الانكفاء جاء سلمياً . ففي اعماقها تضج ثورة انسانية بأعمق معاني الانسانية . انها تثور على الركود والملل والرتابة ؛ تبغي جراحاً

جديدة ومتاعب وأحزاناً جديدة ، وربما حماقات وأخطاء تحمل ندامة وألماً جديدين . تود لو أرهقها التعب ، لو عرفت الحياة الملونة الغنية بالتجارب ، لو عرفت رحيلا لا ينتهي . تتضح هذه الثورة التواقة الى الحياة في القصيدة الاخيرة التي أسمتها « دعوة الى الحياة » ، ففيها تدعو فتاها بحرارة لنبذ الهدوء والصبر ومظاهر الرصانة — التي لا شك انها تعاني منها ومن قيودها الكثير — تدعوه لأن يغضب ويتمرد ، لان يكون قلقاً عنيفاً ، متلظياً يفيض حياة . وإخالها لا تدعو فتى معيناً بل جماعة :

إغضب ، أحبك غاضباً متمرداً

اني ضجرت من الوقار ووجه الجهم الرصين
وصرخت لا كان الرماد وعاش عاش لظى الحنين

ألصبر ؟ تلك فضيلة الاموات ...

إني احبك غصة لا ترتوي

اني أريدك نهر نار ما لجته قرار

لكن هذه الثورة تبدو اعمق واشد تأثيراً مع مرارة وغصة محرقتين في قصيدة « الى العام الجديد » مع انها اقل اندفاعاً ووضوحاً . ففي هذه القصيدة تصور الشاعرة الراحة والارتواء والسكينة والرتابة وانعدام التجربة والرصانة وكل الشكليات التي تعاني منها ، بصورة مرعبة جامدة ميتة الحس كمومياء غاضت

في وجهها الحياة ، وحتى معاني الموت ، هامدة كسائر الأشياء يمر
عليها الزمان ولا تحس به . حتى انها ترغب لو انها تؤرخ بالزمان
او تقيد بالمكان كالاشياء ، فلعل في هذا إحساساً جديداً يغاير
السكون الابدي .

في هذا العالم الخاص الذي تحيا فيه الشاعرة نلتقي الجمال ونتعم
بالجديد . فطالما لا تتجدد الاشياء حولها ، فلتتجدد اذن معانيها
وصداها في نفسها ، لذا نلقى في شعرها احاسيس طريفة ومواقف
جديدة: الآخرون يستقبلون الحزن بالصياح والعويل والشكوى
اما هي فتلقاه كما تلقى إلاهاً ، وتحمله الى قعر افراحها واعماق
رؤاها . الآخرون يرون الحزن قاتماً مظلماً اما هي فتراه ذا جبين
ابيض سرق اسرار الثلج .

كما ان حساسيتها المرهفة وتوترها القلق جعلاها تلتقط مشاعر
خبيئة عميقة ، او عابرة طريفة ندر ان تنبه لها احد ؛ هذه المشاعر
تعطيها طابع النضج العاطفي . كأن تتمنى في « الزائر الذي لم
يجيء » الا يجيء الحبيب المرتقب لتظل تحلم به كأمنية مستحيلة،
او ان تصور المشاعر التي تصطرع في نفس المرأة وهي تدفن
حبها وتكتشف اخيراً انها لم تقتل سوى نفسها عندما قتلت الحب
لأن الحب هو قلب المرأة .

قلت ان الطابع العام لشعرها ذاتي . فهل يعني هذا ان
الآخر منعدم بالنسبة لها ، وانها في برجها العاجي تناجي مثلها ؟

الحقيقة انها وان كانت قد انكفأت الى نفسها وبقيت في
وحدتها الليلية الحالمة تناجي القمر والدجى وتشكو للرياح وتغني

مشاعرها ، الا أنها في انكفائها حملت معها الانطباعات والمشاعر
والمشاكل الجماعية بقدر ما تسنى لها ان تعرف عن هذه المشاعر
والمشاكل . ولذلك فان بعض قصائدها مثل « يحكى ان
حفارين » و « اغنية لشمس الشتاء » التي قد تكون قصدت فيها
معنى شخصياً ، تظل توحي بمعنى جماعي او حالة جماعية تكون
الشاعرة قد احستها وعاشتها حتى تركت فيها طابعها فغدت شعوراً
شخصياً . واعمق ما يكون الشاعر هو عندما يعيش التجربة
الجماعية بحرارة وصدق تجعلانه يستقطب المشاعر الجماعية ويكثفها
في ذاته حتى تبدو ذاته الينبوع الاصيل الذي تصدر عنه —
والقارىء الواعي المثقف هو الذي يحس ما في هذا الاثر من
مشاعر واصداء جماعية .

لكنها عندما تغني الاشياء خارج نفسها بشكل موضوعي
يبدو احساسها اطلالة من النافذة ، لانه يأتي وصفياً يلم بالموضوع
من بعيد ويتقمصه كما في قصيدة « النائمة في الشارع » . فما أحسسنا
هنا بشيء ما ينبع عن نفس الشاعرة . لقد اعطتنا صورة سكونية
عن النائمة ، وهذه الصورة يراها كل من يمر في الشارع . وعندما
يقف الشعر عند الوصف يفقد تأثيره . فلو انها تابعت اسلوبها
الاصلي وخلقت ، كعادتها ، جواً يوحي لنا اننا نحن نيام في
الشارع البارد وحدنا مع الليل لهزتنا رعدة حقيقية وغمرنا الوجوم
وعشنا التجربة ؛ لكنها لم تفعل سوى ان تثير شفقتنا . لكن
مثل هذه القصيدة نادر في « قرارة الموجة » .

قلت في مطلع هذه اللمحة ان لنازك الملائكة شخصية شعرية

غنية وطابعاً خاصاً . ولعل مرد ذلـك الى أن حضارات ثـلاث تتلاقى في شخصيتها الفنية ، واعني بهـا حضارة بلادها العريقة وحضارتين شرقيتين مجاورتين هما فارس والهند ، اللتين أثرتا عن طريق الجوار في المفاهيم والأمثال والخرافات الشعبية وفي حيـاة الشعب ذاتها وفي ثقافـة البلاد وبعض معاني الاشياء . وهذه الحضارات الثلاث ذات إرث عظيم من الاساطير . يضاف الى هذا تأثرات غربية بشعراء الانكليز الرومانطيقيين . ولو ان هـذه التأثرات لا تبرز الا نادراً غير اننا نحسها عالماً خفياً كاللاشعور عامراً بالأساطير والانطباعات وبمشاعر افراد قضوا ، وأحاسيس انسانية عابرة جريحة ، وأمواج كئيبة تطل من آفـاق إنسانية عتيقة غفا فوقها الامس . هذا العالم – الذي يعيش في قلب امرأة شاعرة – هو الينبوع الثقافي النفسي الذي تصدر عنه نازك الملائكة وهو الذي يمنح شعرها جواً خاصاً مشحوناً بألف عاطفـة نحسه عميقاً كأنما يأتي من قرار بعيد، من اجيال سحيقة تغفو في دمائنا .

اما اسلوبها في التعبير فقد تأثر بهذا الجو الاسطوري . فغدت تمثل المعاني بأشخاص او أشياء ملموسة لهـا شخصية وسلوك ، كجثة السمكة الطافية مثلاً ، التي ظلت تتبع العاشقين في « لعنة الزمن » وتكبر، تكبر حتى تسد احداقها الأفق في وجهيهما وترسل لعنتها تغطي وجه القمر ، وتتراءى في كل شيء وتبتلع الغـد والماضي والدنيـا . كل هذا دون ان تتعرض الشاعرة للمعنى الذي تمثله السمكة ، ويبقى لنا ان نعرف ما ترمز اليـه الاسطورة . ويمثل هذا الشكل الاسطوري غنت الحزن ، غنته بمحبة وكآبة

وصوفية ، ومثلته في قصيدة (اغنية للحزن) بزائر جديد : فتى صامت ، عميق ، صافي الشعور ، « ساكن الأمسية الغرقى بأحزان خفية » . وتهيأت للقياه مصلية كما تستقبل الآلهة ، حتى بدا لنا مقدمه من خـلال القصيدة كموكب إله اسطوري تنفتح له الصدور . وتثير فينا صورة استقبالها له ذكرى غامضة عتيقة لفتاة تتقدم الى معبد الآلهة خاشعة مصلية ، وتقـدم نفسها ذبيحة من الغبطة والكآبة .

وأغنية الحزن الثالثة (الزهرة السوداء) تذكرنا بخرافـة كردية اسمها (مم وزين) فيها ينبت على قبر العاشقين زهرتان تتعانقان وينبت مكان الواشي الحسود نبتة شائكة . وفي القصيدة هنا تنبت زهرة سوداء هي زهرة الحزن .

اما قصيدة (صلاة الاشباح) فيبدو فيهـا التأثر بالاسطورة اكثر جلاء ، والشخصيات الرمزية فيها من شخصيات الاساطير . يد الرجل العنكبوت المنتصب على ساعة البرج ، تقذف عيناه سيل الظلام ، ويوقظ الاموات الذين استحالوا اشباحاً لكن عيونهم المذنبة التي « ترسب في عمق اعماقها كل حزن السنين » ، هذه العيون لا تموت ولا تخفت صوت الضمائر المتعبة ، فتزحف الاشباح تقودها كف الرجل المنتصب كسلطان القضاء الى المعبد تصلي ، تسأل السهاد لتلك العيون ، تسأل راحة الموت .

الشخصيتان في القصيدة : شخصية الرجـل المنتصب على ساعة البرج ، وشخصية الاشباح ذات العيون الابدية اليقظة معبرتان الى حد كبير ؛ وهما كثيرتا المداليل .

وهي بهذا التشخيص للفكرة وخلق الظرف والتفاصيل حولها وإلباسها سلوكاً وعواطف ومواقف معينة ، تبتعد عن الاساليب القديمة في الشعر التي تعمد الى سرد الاحساس او الفكرة بكلام منظوم مع الكثير او القليل من الاوصاف. كما انها تعمد في اكثر قصائدها الى خلق جو تتسرب فيه الى القارىء ايحاءاتها وبهذا تقترب من الشعر الحديث . وكونها تعتمد في خلع الجو الشعري على الشخصيات الرمزية والظرف ، مع عفوية في التعبير ، جعلها تهمل العبارة المبتكرة التي لها قيمة فنية موحية بحد ذاتها . فهي تختلف عن بعض المحدثين ، المجددين في العالم ، الذين يستعملون اللفظة احياناً لتوحي جواً معيناً او إحساساً معيناً يؤدي الى بعث الفكرة في نفس القارىء . ولذا ظلت عبارتها عادية حتى انها تستعمل احياناً ما عم استعماله ، « والرحمة تبقى لفظاً يقرأ في القاموس » و « سنحلم انا استحلنا صبيين فوق التلال

بريئين نركض فوق الصخور ونرعى الجمال »

وظلت تصف صوت الريح بالعويل ، والعطور بأنها مسكرة ؛ وظلت للذكريات كؤوس ، والجراح « تئن » والدمع « سخين » . الا ان هذه العبارات تضيع في الجو العام للقصيدة ولا تبرز بمفردها ، انما تتراكب وتساعد بمجموعها . ويبقى الصدق والعفوية في التعبير صفتين بارزتين في شعرها ، وهما سببان رئيسيان يشتركان في خلق الجو وإضفاء الحرارة عليه وجعله يحدث في النفس هزة واثارة تنموان شيئاً فشيئاً . الا ان الهزة التي يحدثها شعرها تضعف احياناً وتفقد القصيدة كثيراً من حرارتها عندما تعمد

الشاعرة الى تمديد المعاني وتكرارها ، فيفقد الاحساس كثافته وتركيزه ويعود نثاراً في قصيدة طويلة :

وسيسخر من شبحينا القمر
وهو يرقب كيف تسير
كيف تنشر ما قد طواه القدر
واحتواه سكون المصير

وهناك نرى جثث الاشواق
في خمود طويل عميق

ويرانا الدجى راكعين على
تربة المرقد الجافيه
نلمس الجثث المرسلات
الى الأفق أعينها الخابية

ورغم ان الشاعرة في بعض القصائد احتفظت بعمود الشعر التقليدي ، نظل نحس شخصيتها في التوزيع الموسيقي ، حتى لتبدو رتابة الوزن كأنها انعكاس لرتابة الأشياء حولها . وهي حين تستعمل اوزان الموشحات كما في (لعنة الزمن) تتمكن من تحميل الوزن بعض الانطباعات الشرقية والاصوات والصور التي تعيش معها ، من أمواج دجلة الى ظلال النخيل الطويلة عند الغروب ، لكنها عندما تتحرر من قيد العمود التقليدي تنجح في التعبير عن نفسها ، عن امواج الحس التي تعلو وتختفي في مد

وجزر . ولعل الثورة التي تعمر بها نفسها على كل رتيب مُعاد مملّ، وشخصيتها الفنية المستقلة وأصالة شاعريتها ، تدفع بها للتحرر النهائي من كل قيـــد، مستجيبة للقلق الملح الذي يسأل ابداً عن الجديد الاكثر انسانية والاكثر تعبيراً عن الانسان في مشاكله وحاجاته الجديدة ، هذا القلق الذي هو حافز الابداع ، وحرارة الخلق الفني .

الاهتداء الى النفس

لم تقدم الشاعرة مجموعتها ، بل اكتفت بأن صدرتها بمقطع من قصيدة « وجدتها » التي حمل الكتاب اسمها . هذه القصيدة تكوّن النسغ الروحي للمجموعة . وفيها تعلن الشاعرة انها اهتدت الى نفسها ، تعلن هذه الهداية بفرحة ارخميدس يوم اهتدى بعد طول التفكير والبحث الى سرّ علمي كان يحيره . هتفت « وجدتها » بلهفة طفل لقي كنزاً طالما حلم به وسمع عنه الحكايات ، بلهفة تائه في ادغال غريبة وجد ضوء الطريق فجاءة .

لقد وجدت نفسها ، فـ « يا عاصفات اعصفي وقنعي بالسحب وجه السماء » فما همّ ما دامت انوارها لا تنطفي و :

« كل ما قد كان من ظل
يمتد مسوداً على عمري

مجلة شعر ، عدد ٤ ، السنة الاولى ١٩٥٧

مضى ، ثوى في هوة الأمس »

بمثل هذه الثقة وهـذا الالتفات الكلي صوب المستقبل الذي يرخي الستـــار على الماضي – تنهي الشاعرة مجموعتها . وكأن المجموعة بهذا خضم صخاب يتماوج بين شاطئي طمأنينة الهداية .

اضحكي ليلى ، اضحكي لي .
واهوت
شفتاه على ندى جفنيها
في هوى تمسحان آخر ظلّ
مده امسها على مقلتيها .

اما اين وجدت الشاعرة نفسها فهذا ما علينا ان ندركه نحن .

وجدت الشاعرة نفسها في فنها. ففي الشعر تبلورت شخصيتها. بالشعر اخترقت اسوار سجنها الكبير – التقاليد . بالشعر ارتفع صوت انوثتها ، وبه تخطت جدران هـــذا السجن وانطلقت الى الحياة . بالشعر تحقق معنى وجودها فلم يطمسه غبار الإهمـــال وعتمة الأسر .

ووجـدت الشاعرة نفسها ايضاً ، وبقوة ، في الحب – هذه المعجزة التي اقـامت السد في وجه سحائب الامس الحزينة التي ظلت تلاحق سماء عينيهـــا ، حتى اشرق الحب فيها وبدد تلك العتمات .

مع ان الابيات القليلة التي سبقت القصيدة الينا تبشرنا بأننا سنكون مع الشاعرة وقـد وجدت نفسها ، إلا اننا سنتبعها في

الطريق الى نفسها . ولا بد لهذا ان نمر بسحائب « الأمس » التي تلاحق صفاء الغد . ففي « نداء الارض » نجد الحنين اللاهف الى الوطن المغتصب ، وفي « حلم الذكرى » نلقى قلبها الحزين يناجي روح اخيها الشهيد . وحين تهتف : وجدتها ، نحس موجة من الحب الفرح والخائف معاً ، تعلو وتغمرها ، ونلمح لها احلاماً وذكريات ، واماني وانتظاراً وعتاباً وندماً ، ولكننا لا نشعر بعد هذا ، الا وقد غزا الجو كابوس القدر ، هـذه الرواسب من « وحدي مع الايام » ، هذه الصخرة الصماء التي تبعث فيها الخوف والتشاؤم ، هذا القدر الرهيب يلطأ في احلامها وينبت اشواكه في طريق الامنيات . حتى ان كلمة القدر تتردد في قصائدها كثيراً لا سيما ما كان من رواسب « وحدي مع الايام » حتى ان احدى قصائدها ، الصخرة السوداء ، تدور بكاملهـا حول القدر الذي يلاحقها ، فتنتفض في وجهه مناضلة :

سأظل وحدي
في نضـــال
وحدي مع الألم الكبير
مع الزمان مع القدر

الا ان التشاؤم يعاودها فتذعن :

وحدي وهذي الصخرة السوداء
تطحن لا مفرّ .

وفي قصيدتها (انا راحل) تقف آخر القصيـدة تحت سيف القضاء المشرع :

وعاد كلاهما يطفو ، يدور بلا رجاء

عبر الخواء

والدهر والابعاد بينهما

وجلاد القضاء .

وفي (دوامة الغبار) :

متعثّراً بالصخر ، بالاشواك بالقدر الرهيب

عـــام ومر

ودجى غبار حولنا   هاجت به ريح القدر

وهي إذ تقف امام صخرة القدر عــاجزة مذعنة ، لا ترى للانسان حيلة في تخطي هذا « المقدر » لغير سبب تعرفه ، فانها على الاقل لا تقف صامتة بل ترسل صرختها في وجه مـا دامت لا تملك غير هذا . هذه الصرخة الملتاعة المتمردة هي أعمق واقوى ما في شعر فدوى طوقان .

وحين نتساءل عن سر هذا الكابوس وسط جـــدول الحب الفرح بحالة « وجدتها » ، يجب ان نذكر ان ثقافــة الشاعرة اسلامية. فقد تعرفت الى العالم ممهوراً بهذه القوة المستغلقة : القضاء والقدر . وذلك بالاضافـــة الى تاريخ طويل من الألم وعبودية التقاليـــد . لهذين العاملين يرجع خوف الشاعرة وتشاؤمها ، ثم تشبثها بالهنيهة السعيدة الهاربة ، لأن القدر لها دائماً بالمرصاد .

لن نبقى طويلًا معها أمام « صخرة القـــدر » لأن الحب في «هو وهي» يشرق صافياً كنفس المحب يجلو الطريق الى «نفسها».

فدوى طوقان في « وجدتها » جديدة علينا . التي كانت ابداً « وحدها مع الايام » لقيت الرفيق ؛ فنشرت شراعها وأبحرت في سفر طويل إثر الحب؛ التي كانت في ظلام التيه والغربة وجدت الطريق الى نفسها على هدى الشعر والحب ، فيبلغنا صوتها حراً قوياً بعد ان كان يصلنا كالانين .

وهكذا تترك مكانها بين شعراء الالم لتقف في منتصف الطريق بينهم وبين شعراء الحب . فالتجربة النفسية البـــارزة في ديوانها الجديد تجربة الحب ـ الحب المحروم تارة والخائف من الغد تارة، والفرح بحاله تارة أخرى .

اما وقد تعرفت على الحرية حديثاً فان جناحها بعــد حدث واهن لا يقوى على التحليق البعيد ، انه يرود مجاهل الخيـــال . أحلامها عذبة مأنوسة لكننا عرفنا مثلهـــا منذ عرفت جفوننا اطراقة الخفر ، فلا تقوى على الجموح ؛ تصدمنا الحواجز فنمضي في عالمنا الثاني نتيه عبر الغمام الندي ؛ نحط في حديقـــة القمر ؛ نسمع صوت الحبيب يهمس لنا احلى الاغنيات ونتمنى ان « يصبح الحلم حقيقة » وان « تخلد الساعة » .

التجربة اذن في « وجدتها » كما كانت في « وحدي مع الايام» ذاتية ، رغم ورود بعض القصائد الوطنية التي ليست في الواقـع من جوّ شعرها ، بل تظل شبه دخيلة . كأنهـا في شعرها طرف والعالم طرف آخر . ولعلّ العلاقة بينها وبين العالم في شعرها هي هذا التجاذب السالب او هذا التضـــاد . وعلى الرغم من وجود مبررات لذلك ، الا ان ذلك لا يمنعنا ان نقول ، بمنطق الواقع ،

أن الشاعرة لم تحاول ان تعلو بمشكلتها على حدود الزمان والمكان.

فدوى طوقان ليست الوحيدة التي عانت الحرمان والقيد ، والطموح المخنوق ، والتقاليد المسلّطة على المرأة في هذا الشرق « كجلاد القضاء » . فقد كان عليها ان تتبع انّات النساء خلف الحجب السوداء السميكة ، ووراء شبك النوافذ الخشبي . كان عليها ان تجسد مشكلة جيل من النساء عيناه في السماء وقدماه ترسف في القيود — مشكلة الحرية الشخصية في هذا الشرق . بلى ، كان عليها ان تفعل ذلك على نطاق كلي ، لا ان تحصره في حدود تجربتها الذاتية الخاصة فتعطينا صورة واحدة عنه .

بقي ان نعرف الشاعرة في الحركة الفنية الجديدة ، حركة الشعر الحديث .

لقد تحررت الشاعرة كغيرها من القافية الرتيبة والاوزان التقليدية ، فجاء شعرها في حلة جديدة عصرية : بسيطاً ، بعيداً عن التعقيد والزخرف ، عذب الوقع . هذا من حيث الشكل ، اما من حيث المضمون فما تزال الشاعرة تراكب قوافل الرومانطيقية : تناجي الحبيب البعيد ، وتحلم باللقاء وتستعيد الذكريات ، او تشكو وحدتها وآلامها ورحيل حبيبها ببساطة وصدق ، أو تلبس امانيها ومشاعرها الاحلام فيصلنا صوتها عذباً أنيساً ، يدغدغ مشاعرنا ثم ما نلبث ان نمر به عابرين إثر احساس آخر ، نحمل منه ذكرى حزينة او سعيدة ولكنها تبقى ذكرى . فلا يفلح شعرها في استيطان اعماقنا فينمو فيها ويفتح في قلقنا منابع جديدة او يطمئن منها الى منابع قديمة . ذلك ان شعر فدوى طوقان

لا يعبر عن شخصيتها فعلًا . انه ينقل أهتزازاتها ويصفها دون أن يجسد شخصيتها الفذة المعقدة . فهذا التوتر القلق ، وهذا التوق العارم للتحقيق ، وهذا الحب المحروم والغني الدافق في آن معاً ، يبقى كله اقوى من شعرها . فتدخل بذلك حرم الشخصيات التي خلدت بغناها ومزاياها اكثر مما خلدها فنها الذي قصر عن ان يسع زخمها النفسي وعمقها وحرارتها .

البحث عن الانسان

عندما بدأت بدراسة « البئر المهجورة » للشاعر يوسف الخال، ادركت حراجة موقف الحكَم الذي قد يضطر ان يحكم لغير فريقه . فقد اكون ، دون ان ادري، جزءاً من ثقافة رفضها هذا الشاعر ، اذ ليس عليه ان يعتبر ثقافة القارىء او الناقد طالما ليس هو بالضرورة شاهد عصره او مرآته ، وطالما نقبل نحن كون الشاعر كاشفاً عن الانفعالات والمشاكل الجديدة ، وباحثاً عن افق انساني جديد .

علي ، اذن ، ان اخلع خارجاً مسوح الاحكام المسبقة والبديهيات التي احفظها ، عند عتبة « البئر المهجورة » ليمكن لي ورودها وهي الغريبة الجديدة التي مر القراء بها حتى الآن ، فما شربوا منها ولا رموا حجراً فيها .

مجلة شعر ، عدد ٦ ، السنة الثانية ١٩٥٨

الحقيقة ان غموض قصائد « البئر المهجورة » يبلغ بعض الاحيان حداً يحول بين القارىء والشعر . مرد هذا الغموض الى ان الشاعر لا يلجأ غالباً الى الصورة لتجسيد معانيه ، بل يستعيض عنها باللمحات الفكرية والاسطورية والرموز . لكنه حين يعمد الى التجسيد يشف الغموض حتى يغدو جذاباً مؤثراً .

ليس الغموض بحد ذاته عيباً . الغموض هو الذي يستثير خيال القارىء فيمضى في إثر كل ومضة تلوح . الغموض هو الذي يجعل القصيدة لا تنتهي من نفس القارىء لانه في كل مرة يكشف شيئاً جديداً . مثل هذا الغموض الجذاب يتجلى في قصيدة « البئر المهجورة » وقصائد البحر الثلاث ، كما يتجلى في « الدارة السوداء» و « Memento Mori » الا انه يغدو كثيفاً يكاد يحجب المرئيات في قصيدة « Ecce Homo» و «الجذور» ويرهق القارىء الذي تتقاذفه الومضات الغارقة في جو مليء بالرمز والمغمض .

في المجموعة ، عدا الغموض ، ما يصدم القارىء الذي اعتاد ان يقرأ الشعر بحثاً عن صورة جميلة ، او تشبيه جميل ، او لعبة لفظية بارعة ، ويمكنني بصورة عامة ان اقرر سبب هذه الصدمة التي يحدثها شعر يوسف الخال في نفوس القراء عندنا . هذا السبب كامن في ثورته على بقايا المدرسة اليونانية الرومانية التي تعتبر جمال الشكل مثلاً اعلى .

تأثر من قبل بهذه المدرسة طلائع النهضة الفنية في ايطاليا امثال بوتيشللي ورافائيل وتيتيان . ففي لوحاتهم التي تعبر عن الالم او الحنان او البهجة حرصوا على اختيار نماذج جميلة . وهكذا فكل

صور السيد المسيح والعذراء تبدو جميلة اخاذة . الا ان الفنانين ما لبثوا ان مالوا بعد ذلك الى اتخاذ النماذج ذات الجمال العادي ، واحياناً النماذج القبيحة ، واستطاعوا مع ذلك ان يبرزوا التعابير بشكل اوضح . فمن اللوحة المشهورة « الجد وحفيده » ، وهي من اواخر عصر النهضة ، يشع جو من الحنان لم تقلل منه بشاعة الجد وتشويه أنفه .

اما في المجال الادبي فقد مثل الاتجاه اليوناني الروماني في العصور المتأخرة البرناسيون الذين حرصوا على فخامة المعنى والتعبير في آن معاً . فموضوعات الشاعر ليكونت دي ليل زعيم البرناسيين ، ملحمية اكثر منها غنائية ؛ وقد عبرت عن الفخامة والكبر والبطولة بلغة رصينة منتقاة لم تتطرق الى الضعف الانساني الذي حملت الرومانسية من قبل لواءه .

وجاءت الردة بعد ذلك عنيفة متطرفة تخلت عن النماذج الجميلة وعن الطبيعة كنموذج ، واستلهمت المشاعر الباطنة ، فخرج المصورون الى العالم بأشكال صدمت العيون بقبحها ورفضها للمقاييس اليونانية الرومانية . لكن العالم ما لبث ان راح يبحث في شبه عبادة عن نفسه في هذه الصور .

والشعر الذي كان يختار من كنوز اللغة ارشقها واجملها واكثرها عذوبة ورصانة ، تخلى هو ايضاً ، منذ بودلير، عن هذا الاختصاص واخذ يحتضن الكلمات التي كانت من قبل تعتبر غير لائقة بالشعر ، او محجوزةً بالعادة لغيره . ولكن بودلير مع ذلك ظل ملاذاً للشعراء من بعده ، يبحثون في شعره عن اصدق

الحالات الانسانية واعمقها .

والشعر اليوم لا يتردد في استعمال التعابير كلها ، حتى العلمية منها ، كما نرى عند سان ـ جون بيرس مثلاً دون ان يهتم للاعتبارات القديمة ، التي ترى ان هذه التعابير جافة وغير شعرية ، ذلك انه ما من كلمة في المقياس الحديث ، شعرية بذاتها دون كلمة اخرى ؛ ففي كل كلمة طاقة شعرية لا تبرز وهي مفردة ، لكن المهارة في استخدامها هي التي تبرزها .

لقد تخلى الغرب، في هذا الصدد ، عن جانب هامّ من جوانب حضارته ؛ غير اننا في العربية ما نزال متمسكين بهذا الاتجاه ولكن بمعنى زخرفي .

فالزخارف العربية (الارابسك) التي قامت مقام التصوير عندنا ، لم تبق بعيدة عن حياتنا ، او حياة اسلافنا . فقد زينت الملابس كما زينت الجدران والكتب ، وحتى بعض الخطوط كالخط الكوفي .

ولم يطل بها العهد حتى اثرت في الادب ، فظهر في اوج العصر العباسي أدب تزييني ، توشّيه الالفاظ والمحسنات البديعية ، كالتورية والطباق والجناس والسجع والترصيع . من هذا الادب التزييني المقامات والقصائد التي حفلت بالفنون اللفظية . وهكذا غدت قيمة الشعر بفنونه اللفظية وليس بمحتواه . فلو جرد من هذه الحلة المزركشة او ترجم الى لغة اخرى لغدا كلاماً عادياً لا اثر للشعر فيه .

صحيحٌ ان شعر عصر النهضة عندنا الذي تمثل في شعر شوقي

وبشارة الخوري وبدوي الجبل لم يتبع سنة الادب الزخرفي ، الا انه احتفظ بالعقلية ، اي بالاساس الذي استند اليـــه ذلك الادب .

العقلية الزخرفية موجودة حتى اليوم ، ومن يتخطاها الى أسس انسانية بحتة يأتي شططاً . وهـذه هي بعض المشاكل التي تواجه يوسف الخال وغيره من المجددين .

الا ان يوسف الخال اكثر المجددين تطرفاً لانه اوضحهم غاية . فنازك الملائكة والسياب وأدونيس وغيرهم ساروا نحـو الاسس والاشكال الجديدة تدريجياً ، وربما جاء ذلك عفواً باديء الامر . كانت المشكلة بالنسبة لهؤلاء أول الأمر ، طواعية اللغة للتعبير عن حالات جديدة لم يأبه لها ابو تمام او غيره .

الا ان الردة بالنسبة ليوسف الخال جاءت بشكل آخر . فهو قبل ان يستدير صوب « البئر المهجورة » مخلفاً وراءه « هيروديا » كان لا بد له ان يصمت طويلاً . هذه السنوات من الصمت عاشها الشاعر غريباً في وسط سيطرت فيه الآلة حتى اخضعت الانسان لنظامها . وهنـــاك تعرف على الاتجاهات الجديدة لشعراء العالم ومبرراتها . فلم يكن في وسعه العودة الى هيروديا ، كما لم يكـن من الطبيعي ان يتقمص فوراً تلك الاتجاهات او مـــا يستوحي منها . وكان في صمته صادقاً . الصمت وحده كان جديراً باجتياز المسافة الشاسعة بين مقلدي البحتري والمتنبي وبـــين تلامذة عزرا باوند . الصمت وحده ردم الهوة بين « هيروديا » و « البئر المهجورة » ووسع بوادر الثورة .

التجديد في الشكل والاسس اذن ، عنـــد يوسف الخال ، مرتبط ببواعث نفسية نتعرفها عندما ندرك تجربة (العودة) في شعره . عبْر رحلة طويلة مليئـــة بالمرارة والفضول في اشكال الحضارة الآلية ، وتعقيد حضارة بلاده التي تمجد الشكل وتوشح الخواء بالزخرف — عبر هذه الرحلة ، حصل التنافر بين الشاعر والاشكال البعيدة عن الاصل الذي تعرّفه في المسيح الحامـــل الابـــدي لصليب الآلام ، رمز البساطة والحب الانساني ، كما تعرّف على هـــذه الاصول في الاسطورة الوثنية ، السورية واليونانية ، هـــذا الموقف الشعري العفوي البسيط الحار البعيد عن التغليف الحديث للظواهر الانسانية . وبردة فعل عاد الى وطنه البساطة ، بمجد البداءة الصافيـــة المليئة بالمحبة والله ، بالجراح والامل ، رافضاً الزخرف والصنعة مختاراً التعبير البسيط — لغة الخاطر ، لغـــة لهذه البساطة التي تشبه الاحساس بالله في الحقول بعيداً عن شموع الهيكل .

ولم يكتف الشاعر برفض الزخرف الشكلي واسسه ، بـــل رفض الجمال غاية بذاته . فهو عندما ثار على سعيد عقل ثار على بنائه الشعري الذي يشبه قصراً رائعاً من اللؤلؤ الا انه خال من نبض الحياة ، لا تلوح فيه دمعة انسانية .

فلم يعمد يوسف الخال الى الصور الجميلة البراقـــة لانه يعيش برودة العالم واحتمال سقوطه ، ولان جمال الشكـــل جزء من هذا العالم القائم في الفراغ المهـــدد بالسقوط . فليس الجمال غايته في الشعر ، وليس وسيلته التي يرينا العالم من خلالها .

ان نرى العالم من خلال نقاب من الصور الحزينة او المبهجة التي تهز بذاتها والتي تملك قيمة فنية مستقلة هو ما نفاه يوسف الخال من شعره ، ذلك ان الاشياء بحد ذاتها هي مـــا اتجه اليه قلبه . رأى ان اللغة العارية وحدها تحمل قشعريرة العالم الينا . القصيدة بالنسبة له لم تعد نحيتةً او اثراً يعرض في المتاحف ، بـل صارت نفقاً بين قلق العالم وقلق الانسان ، كوةً يطل منها الآخر على افق الشاعر مستعيراً رؤيته للعالم .

لقد لقح يوسف الخال الشعر العربي بأنماط جديدة ، الا انه بذهابه الى الطرف القصي خسر معظم فضائل الطرف الآخر كما يحصل دائماً للمتطرفين . فمع انه لم يتخل عن الوزن وعن بعض القافية احياناً الا انه في عودته الى الاشكال البسيطة وتخليه عن الزخرف ابتكر صنعة جديدة حاول فيهـــا الاقتراب من النثر فأهمل غالباً تجسيد المعاني والتصوير ، كما اهمل القيمة الموسيقيـــة للألفاظ وحروف المد ففاتت معظم عباراته عذوبـــة الوقع واستقراره .

« أشدُّ اجفاني على الشمسِ .
تكلُّ اجفاني .
أسمرُ . . »

حتى في القصائد التي جسدت المعنى بصورة « كالبئر المهجورة » و « نداء البحر » و « الى عزرا باوند » تمر بعض افكار الشاعر في سياق القصيدة عارية ، بلا صورة او تجسيد ، كما انها قد تعبر كأحكام قاطعة :

« ترى موتي هو الشيء ؟
هو الشيء .

لو عطل الحكم الاخير « هو الشيء » ووقف عنـد التساؤل لامكن مع ذلك الوصول الى الحكم نفسه .

ثم « لنا التراب بيت رحم و كفن
والموت وحده البقاء »

أو « الموت والحياة واحد
والارض وحدها البقاء »

و « ما كان لا يصير .
كل زمان أبد
وكل رحلة إياب »

لكن هذه المآخذ تبقى حيث هي ، أي فيما يتعلق بكيفية التعبير ، وضياع الطاقة الشعرية لمثل هذه العبارات . أما البنـــاء العام للقصيدة فقد بقي مع ذلك راسخاً ، ذلك انه لم يعد للاجزاء كيان خاص ، صوراً كانت ام ابياتاً ام مقاطع . هذه الاجزاء متماسكة مستقرة ، تكوّن من القصيدة الموحـــدة الموضوع ، طبعاً ، حركة سيّالة شعورية تجريبية احياناً ، فكرية احيانـــاً اخرى .

بعد ان تلمسنا تجربة (العودة) عند يوسف الخال في الشكل علينا ان نبحث عنها في مضمون شعره .

لقد رفض يوسف الخال كما مرّ معنا حضارة الآلة ومثلها ، ورفض ثقافة شعبه الحاضرة التي ترى ان المثل الاعلى كامن في الماضي فتسير مستديرة صوب الامس تستلهمه ، والتي تعلم بأن العظيم من ترسم خطى الغابرين وتخلى عن عصره ومقتضياته .

ومع ان بعض الشعراء المجددين قد تجاوزوا الشعر التقليدي شكلاً ومضموناً الا ان يوسف الخال رفض التراث نهائياً واستدار في دعاء حار صوب البحر ، صوب حضارة البحر ، صوب الجبال التي شهدت آلام ابن الانسان على قمة الجلجلة . وللتعبير عن هذه العودة استعار الشاعر صورة جماعة يونانية ابتعدت عن البحر ، فضلت الطريق اليه وعادت تبحث عنه في شبه رحيل ديني ، فلما لاح لها من بُعد ، شعرت انها وصلت الى الوطن .

لقد عاد يوسف الخال اخيراً الى وطنه ، بعد ضياع طويل في صحاري الرمال ابعده عن اصالته :

« ... انظر
كيف غارت جباهنا ، كيف جفت
في شرايينا الدماء »

صلى للبحر باباً للخلاص ، البحر الذي عرفه مواطنوه قبله باباً للمجهول . وها هو كأنما يقول بلسانهم كما قال من قبل فؤاد سليمان :

« اخبرنا الرعاة هنا
عن جزر هناك تعشق الخطر

وتكره القعود والحذر . »

« اخبرنا الرعاة في جبالنا
عن جزر يغمرها المطر
يغمرها الغمام والخزام والمطر
بها يمثل لونها العجيب يحلم
الكبار في الصغر » .

واذن فقد عرف في صغره مثل هذه الاحلام . اضرمتها في الليالي الشتوية الحكايات عن البحر الذي يسكن آفاق العيون في هذه الجبال الساجدة قرب البحر كعابد ازلي .

بلى ، وعرف يوسف الخال البحر وما وراء البحر ، لكن المجهول الذي كشف أصبح باهتاً ، فعاد . عاد يصلي للبحر الذي يبقى بوابة للمجهول لا يبهت سحرها ابداً . عاد يوسف الخال الى البحر في موكب مغامر غير آبه للمستنكرين القاعدين الملتفتين ابداً صوب الماضي :

« يا انت يا مراكب
جئنا اليك وحدنا
رفاقنا الهناك في الرمال
آثروا البقاء تحت رحمة الهجير والنقيق والضجر »

وقد اتخذت هذه العودة شكلا دينياً مقدساً مسيحي الطقوس وثنيها ، فهي عودة الى ثقافة البحر ، اي الانفتاح على العالم ، فالبحر في شعره هو الطريق الى العالم وهذا رفض للانعزال

الفكري والانساني الذي اطبق علينا طويلاً .

هذه الحركة عودة الى الايمان بالانسان ومستقبله ، عودة الى الصليب . فقد هتف في مطلع « البئر المهجورة » يستغفر الشعر لشروده الطويل في طرق لا تسير اليه ، واقسم ان يعود « يبني بدمع الجبين » .

من نتائج هذه العودة ان طبعت الرموز المسيحية شعره ، حتى ان الانسان الشاعر بدا له مسيحاً آخر . ويمكن ان نتساءل الى اي درجة يمكن اعتبار يوسف الخال مسيحياً !

صحيح انه اتخذ المسيح نموذجاً للعذاب الانساني ومنبعاً للخلاص ، وجاءت الرموز المسيحية صوراً لمواقفه الشعرية الا انه لم يضيء امامنا الطريق الى المسيح ، من خلال تجربته كشاعر مؤمن بهذا المنبع .

اما الدور الفني لهذه الرموز بالنسبة لشعره فهو في كونها ومضة ، نافذة على الماضي ، على تاريخ الانسان . وهو بهذا يرمي الى ربط الحاضر بالماضي ، واضفاء صفة الشمول والانسانية على مشاكله . فالاسطورة هنا ليست رمزاً يحمله معاني حياته الحاضرة ، لكنها تمر في القصيدة لمحات خاطفة .
والالتفات الاسطوري احد خصائص يوسف الخال . حتى تبدو الرموز تابعة لاساس فني خاص يستعيض بها عن الصورة الحسية .
ذلك ان غياب الشخصية الذاتية من « البئر المهجورة » استدعى غياب الصور الحسية الواقعية . فيوسف الخال كنموذج انساني له مشاكله وحياته الخاصة ، غاب وراء الشخصية الانسانية العامة ،

التي استقطب مشاكلها وعبر عنها من خلال تراثه وليس من خلال ذاته . فكانت الرموز الاسطورية والتاريخية هذه الصورة للتجربة الانسانية العامة ، هي الصورة المناسبة للتعبير عن مثل هذه المشاكل .

ومع ان يوسف الخال ابتعد بالشعر عن النزعة الذاتية الرومانطيكية التي غزت الشعر العربي المعاصر وأبعدته عما يجسد المشاكل الجماعية وعزلته في برج ذاته يغني انفعالاته بعيداً عن العالم ، الا أنه وصل في ابتعاده الى الطرف الاقصى ، حتى انتفى او كاد كل اثر للانفعالات والمشاكل الخاصة . وضاع التراث الذاتي البحت الذي كان يمكن ان يضيف الى الشعر أثراً جديداً .

والذي اعتقد أن غياب هذا الأثر الشخصي هو الذي جعل بعض القصائد تبدو جافة لا حرارة فيها ، ضعيفة الايحاء ، اذ اقتصرت على حمل افكار ومواقف الشاعر من المشاكل الانسانية الخالدة .

اما القصائد التي بدت فيها آثار للتجربة الذاتية كالبئر المهجورة مثلا ، فقد كانت احفل القصائد بالجاذبية او ما عبر عنه النقاد الفرنسيون بكلمة السحر .

فقصيدة «البئر المهجورة» تتخذ لها نموذجاً انسانياً عادياً يحقق سلوكاً خارقاً ، مع انه ليس مسيحاً ولا بطلاً ولا قديساً . هذه القصيدة اشبه بسؤال يتساءله الشاعر بحثاً عن سر موت « ابراهيم » الذي كان في وسعه البقاء . ويجيب « ابراهيم في وريقة مخضوبة بدمه الطليل» بتساؤل آخر : ما الذي يتغير في العالم لو عدت اليه ؟

هذا التجسيد في القصيدة وغياب الاحكام العامة القاطعة يجعلانها تبدأ في نفس القاريء عندما ينتهي من قراءتها ، بخلاف « الحوار الازلي » التي جاءت اشبه بمواعظ واحكام واضحة . وما احسب الشاعر الا انه ثبتها في المجموعة لقيمتها التاريخية ، اذ انها أول قصيدة نشرت خالية من القافية .

وكمثال آخر على ما يضفيه الاثر الذاتي من سحر ، اذكر ختام قصيدة (Memento Mori) التي انتهت باشراقة ذاتية ساحرة « آه لا ادري ولكني اصلي » . لست من دعاة النزعة الذاتية ، انما ارى ان الشاعر حين يعبر عن مشكلة جماعية عامة من خلال تجربته الخاصة ، بحيث يبدو اثر شخصيته ، يكون قد وفق الى جعل الشعر حاراً نابضاً غنياً بالحياة والصدق .

ان قاريء « البئر المهجورة » لا بد مدرك خاصة رئيسية تتميز بها . فهو عندما ينتهي من قراءتها يحس بحالة من الغبطة الخفية تولد في نفسه ، لأن الشعر فيها يفتح منفذاً للأمل . ذلك ان يوسف الخال لم يتأثر بالتيارات التي تأثر بها بعض الشعراء عندنا فأوصدوا الابواب والكوى في وجه كل أمل يلوح . وهذا لا يعني ان في شعر يوسف الخال طمأنينة وغبطة وتناسياً للمشاكل النابعة ابداً حتى تغمر العالم . بل على العكس ، في شعره قلق يبديه متشائماً في بعض القصائد ، فهو حين يهتف :

« رجلاي في الفضاء والفضاء
هاربٌ وليس لي جناحُ »

تبدو في هذا الهتاف حرارة المأساة . وهو حين يقول « سل الامس » فيشهد هذا الامس على ما كانه الانسان يوماً يعترف بمرارة بضياع قيم الانسان المعاصر . و « الدارة السوداء » مليئة بمثل هذه المرارة . لكن ما يبعث في النفس شعاع الغبطة هو شعورنا بالارتباط والتوحد مع الاصول الغنية التي عاد اليها يوسف الخال والتي يبدو الانسان من خلالها محبة وتضحية وتفوقاً وبطولة . فتظل هذه الاصول في البعد الاخير للقصيدة كمشاعل نقبس منها الامل .

ولا بد ان نتساءل اخيراً : اين الشاعر هنا من المشكلة ؟

سبق ان قلت ، ان الشخصية الذاتية ليوسف الخال مضمرة الى حدّ في « البئر المهجورة » اذ أنها تجلت في « رفضه » للأسس القديمة واشكالها وثقافتها ، كما تجلت في « عودته » . وغاب منها ما كان انفعالات ومشاكل وتجارب ذاتيه بحتة. لكن يوسف الخال بدا في هذه المجموعة شخصية غريبة، واقفاً في مركز حركة جامدة تتلاقى فيه مشاكل الآخرين وآلامهم ، ولنقلْ مشاكل الانسان وآلامه ، ثم تعود منه في حركة ارتكاسية ، شعراً يضيء جهامته بعض الامل . ولا عجب بعد هذا ان تتوحد عنده شخصية المسيح كما جاء في قصيدته « الشاعر » :

« أسمَّرُ .
أدْمى وكفاي على الافقِ
فأُصلبُ
وفي غدٍ انهض من رمسي . »

وكأن الصلب هنا هو عبور مشاكل الانسان الى قلبه .
وكأن البعث هو صدورها شعراً .

هكذا قد يتضح اثر يوسف الخال في تاريخ الشعر العربي . لقد ادخل اليه دماً جديداً واثار قضايا جديدة. ولا بد ان يقف عنده طويلا مؤرخو هذه الفترة المضطربة من تاريخ الشعر في بلادنا ، ذلك ان دوره التاريخي سيظل هو الابرز ، لأنه جاء حداً بين الجديد والقديم ودور التحرر والانطلاق نحو المستقبل .

وبعد ، فليس هذا كل ما يقال في شعر « البئر المهجورة » .
وارجو ان يتحدى هذا العنوان المأساتي آخرين ، كما تحداني فيشربوا منها او يرموا فيها حجراً، فيكتشفوا للقراء ما فاتني كشفه.

معاقرة الحزن والتشرّد

« حزن في ضوء القمر » مجموعة شعرية لم تعتمد الوزن والقافية التقليديتين . وغالبية القراء في البلاد العربية لا تسمي ما جاء في هذه المجموعة شعراً باللفظ الصريح . لكنها تدور حول الامر فتقول انه (شعر منثور) او (نثر شعري) او (نثر فني) .
وهي مع ذلك تعجب به وتقبل على قراءته ، ليس على اساس انه نثر يعالج موضوعات او يروي قصة او حديثاً ، بل على اساس انه مادة شعرية . لكنها ترفض ان تمنحه اسم الشعر .
وهذا طبيعي من وجهة نظر تاريخية بالنسبة للقراء العاديين .
اما النقد فيجب ان يكون اكثر جرأة – ان يسمي الاشياء بأسمائها الحقيقية .

انا اعتبر هذا « النثر الشعري » شعراً . والدفاع عن هذا الحكم سيجرني الى بحث خصائص الشعر ، والفرق بين الشعر

مجلة شعر ، عدد ١١ ، السنة الثالثة ١٩٥٩

والنثر ، وهو بحث أؤجله الى فرصة اخرى – ربما الى العـــدد
المقبل – لكي اتفرغ الآن الى مراجعة « حزن في ضوء القمر » .
عناصر الشعر القديم الرئيسية هي الوزن والقافية ؛فهي الآنية
التي تمسك بالمادة الشعرية . جاء بعض الشعراء الحديثين ليتخلوا
عنها ، فكسروا الآنية واندلق الشعر حياً بين ايديهم ، وبالطبع
حاولوا ان يتوصلوا الى اسلوب يمكنهم من الاحتفاظ بالشعر على
الرغم مما فعلوا .

السؤال الذي نواجه شعرهم به: ما هي المقومات التي اعتمدوها
لتحلّ محل المقومات القديمـــة ؟ اذ ان على الشاعر الذي رفض
العناصر الشكلية المادية البحتة ، ان يتوجه الى نفس القـارىء على
متن أشرعة اخرى اكثر نفاذاً واكثر شفافيـــة تحمله الى العوالم
الجديدة التي اتجه اليها الشاعر الحديث ، فلا تكتفي بأن تؤرجحه
وتدير رأسه ثم يصحو على لا شيء كما كان يفعل الشعر القديم .

فالتخلص من الوزن والقافية الذي حسبه النـاس سهولة هو
صعوبة لا يتخطاهـــا سوى الشاعر الموهوب حقاً . الشعر الحر
مزلق خطر ، ينجو منه الشعراء وحدهم . فما هي اساليب التعبير
التي اعتمدها محمد الماغوط ، والى اي حد هي موحية ؟

لنقرأ في صفحة ما ، ولتكن الصفحة ٥٣ :

وبكيت . انا مزمار الشتاء البارد
ووردة العار الكبيرة ..
وتدفق الحزن حول ياقتي كالنبيذ
وهويت وحيداً أمام الحوانيت .

ايتها الدموع الاكثر نضارة من الدم
ايتها الآلام التي تضيء قدمي
في أظافري تبكي نواقيس الغبار .

ثم لنفتح الصفحة ٣٠ ولنقرأ :

دمشق .. يا عربة السبايا الوردية
وأنا راقد في غرفتي ،
أكتب واحلم وأرنو الى المارة
من قلب السماء العالية
أسمع وجيب لحمك العاري .
عشرون عاماً ، ونحن ندق ابوابك الصلدة
والمطر يتساقط على ثيابنا واطفالنا
ورياح البراري الموحشة
تنقل نواحنا
الى الأزقة وباعة الخبز والجواسيس
ونحن نعدو كالخيول الوحشية على صفحات التاريخ
نبكي ونرتجف ،
وخلف اقدامنا المعكوفة ،
تمضي الرياح والسنابل البرتقالية .

هذان المقطعان نموذجان صالحان لدراسة التعبير الشعري عند
محمد الماغوط . لنعد قراءة المقطع الاول، فنجد ان السطر الأول
صورة شعرية تمثل الوحدة والبؤس، وأن الثاني صورة، وكذلك
الثالث والرابع والخامس والسادس .

ثم لنقرأ المقطع الثاني ، فنجد أن كل سطر صورة شعرية .
ولو تفحصنا كل سطر في الكتاب لوجدنا ان معظمه صور شعرية.
العبارة العارية التي لا تتشح بالصورة مفقودة ، حتى يخيل الينا أن
للكتاب لغة خاصة تغيّرت فيها معظم صفات الاشياء .

فالقصيدة عِقدٌ من الصور ، ولو انها غير مرتبة وفق اتجاه او
تسلسل معين .

هذه الصور الصغيرة تجتمع في صور رئيسية . المقطع الاول
الذي مرّ ، مجموعة صور جزئية أو لمسات ملونة كونت صورة
قاتمة لرجل يتسكع وحيداً . بينما كونت هذه الجزئيات في المقطع
الثاني صورة لمناضلين منكسرين مشردين . فالصورة قوام التعبير
الشعري عند محمد الماغوط ، وتكاد تكون الوسيلة الوحيدة لولا
لمحات من الاصوات الداخلية في قصيدة او قصيدتين من المجموعة .

وصوره بوجه عام حِسية تلتقط مادتها من اشياء العالم . حتى
المعاني المجردة تلبس مظاهر حسية وتتحول الى خمور
ونساء وتراب .

ـ وطني .. أيها البدوي المشعث الشعر
ـ يقولون ان شعرك ذهبي ولامع ايها الحزن
وكتفيك قويان ، كالأرصفة المستديرة
ـ وتدفق الحزن حول ياقتي كالنبيذ
ـ كانت ذاكرتي تهرول كالساقطة بين الشوارع

حتى العلائق التي تكشف عنها صوره حسية في أغلب
الاحيان .

فهو عندما يصف القطار يقول : « كنهر من الزنوج »
و « يخبط بذيله كالتمساح على وجه آسيا » .

والعلاقة الحسية الشكلية هنا واضحة . ولو لم يذكر اسم آسيا
لجاءت الصورة عادية جداً ، وذلك لارتباط اسم آسيا بتاريخ
طويل من الاضطهاد .

ومحمد الماغوط يعرف جيداً من أين يغرف مادة صوره (او
لعله لا يعرف) . الاشياء التافهة المنبوذة ـ الجواميس التي تتأمل
اظلافها ، البهائم التي تُضرب على أقفيتها ، الثدي العجوز ، العذراء
التي تقلي السمك ، الساقطات والعبيد الذين دهنوا ظهورهم بدهن
الاوز الاحمر ، الملاريا واللصوص ، القمصان الفاقعة اللون ـ كل
هذه الاشياء انقلبت الى ألوان معبرة في مجموعة « حزن في ضوء
القمر » . ومثلها الاشياء الجميلة المختبئة في الادغال الاستوائية او
حقول الجليد : « طير استوائي حنون » و « نواح الاشجار »
و « ركب الجواري الصغيرات » و « سحابة نرجس تنفض
دموعها » و « حمامتان من بنفسج » و « الصباح الذاهب الى
الحقول » و « الاقدام المعقوفة » و « السنابل البرتقالية » .

هذه المادة الخصبة بين يدي محمد الماغوط ، كنز من الالوان
والاجواء يسبح فيه شعره . دور محمد الماغوط هنا دور التصيد
والانتقاء . لان هذه المادة الشعرية الخصبة لم تتحول الى صورة
حديثة دائماً ، لقد ظلت بدائية بسيطة تتقرب من الصورة الحديثة
بسذاجتها وغرابتها وكونها مدهشة . ذلك ان صوره لا تكشف
غالباً عن علائق جديدة تتخطى العلائق الشكلية . هذه الصور

مدهشة وغريبة لانها تتناول غالباً مادتها من اشياء مرمية في صندوق الذاكرة ، عادت لتحيا من جديد وهي مثقلة بأصداء القِدم وبريق الفجاءة المفرحة وهي تعوض بعض الشيء عن الكشف عن العلائق الجديدة .

الصورة التي تنقل الواقع او العلاقات الحسية المنطقية تبقى صورة باردة . مظاهر بدائية الصورة عند محمد الماغوط انها تعتمد اسلوب التشبيه وهو اضعف انواع التصوير ، لانه مقابلة بين شيئين وليس دمجاً لاحدهما في الآخر ، او توحيد لهما :

ـ أتسكع كالضباب المتلاشي
ـ مجدك الكاذب ينطفىء كنيران التبن
ـ اتحسس صدري وحنجرتي النافرة كثمرة التفاح
ـ مبعثرة على الاريكة كغيوم الحدائق

مثل هذه الصور التي تعتمد العلاقة الشكلية بين شيئين صور مسطحة لا عمق لها ، لان العمق أو البعد الثالث في الصورة ينبع من العلاقة المعنوية التي توحي بما هو أبعد من الاشكال المحسوسة التي تمر في خيال القارىء ساحبة وراءها نهراً من الرؤى والخواطر والمواقف . غير ان مثل هذه الصور تتردد احياناً في « حزن في ضوء القمر » كالصور التالية :

ـ ونحن نعدو كالخيول الوحشية على صفحات التاريخ
ـ ايتها العشيقة المتغضنة ذات الجسد المغطى بالسعال والجواهر
ـ اين الجارية التي فتحت مملكة بعينيها النجلاوين
ـ كنت أحلم بجلباب مخطط بالذهب

وجواد ينهب بي الكروم والتلال
ـ وتدفق الحزن حول ياقتي كالنبيذ

حين قال الخيول الوحشية وليس الخيول ، حمل خيالك الى خارج حدود المدن حيث الحرية والطبيعة الساذجة التي اصطلح على تسميتها وحشية . و « نعدو على صفحات التاريخ » تثير صور النضال المرير الذي لا يتوقف ، لا هو ينتصر ولا هو يتراجع . وحين حدده المكان « على صفحات التاريخ » رأيت الخيول الوحشية منذ بدء الخليقة تعدو لتمثل الكفاح الأبدي للانسان .

وصور الجارية التي فتحت مملكة بعينيها النجلاوين او الجواد الذي ينهب الكروم ، والجلباب المخطط بالذهب ، تثير ذكريات الخرافات الشعبية التي ملأت طفولتنا . لست أدري الى اي حد اهتم محمد الماغوط بمثل هذه اللفتات البارعة . ذلك انه حين يتصيد الصورة البكر يستعملها بأسلوب خام ساذج . ولذلك فالى جانب طابع العفوية والفيض الذي تتسم به اشعاره نلقى فيها كثيراً من الحوشي والشوائب التي لا تخدم الجو العام ، ولا تملك قيمة فنية خاصة .

وتجدر الاشارة الى ان من يبحث عن المعاني والمبررات الحرفية لبعض الصور او الكلمات لن يعود بشيء ، ذلك ان الكلمات في مثل هذا النوع من الشعر ، مهمة إضافية تتجاوز مهمتها التقليدية ، اذ ترد للفظها العذب ، او لتضفي لوناً خاصاً على الصورة .

قصرت تحليلي لشكل التعبير على الصورة لأنها الوسيلة الرئيسية

وتكاد تكون الوحيدة عند محمد الماغوط .

هذه هي جزئيات التعبير ، فكيف نظم الشاعر هذه المادة الشعرية الخصبة ، اي كيف جاء بناء القصيدة الفني ؟

القصيدة عند محمد الماغوط حشد من الصور التي يرتصف بعضها بجوار بعض فلا هي تعتمد الخط المستقيم او اسلوب السرد المرتب القديم ولعل هذا من حسناتها ، ولا هي تعتمد الاسلوب الدائريّ الحديث ؛ فهي مبعثرة لا تتحلق حول محور معين . انها اشبه بانطباعات متناثرة تتقاذف القارىء في اتجاهات متشعبة . يبدو هذا في القصيدتين الطويلتين « الرجل الميت » و « القتل » . ولو كان محمد الماغوط متمكناً من فن الشعر لاستفاد كثيراً وحوّل هذا التخلخل الى اسلوب خاص . فجبرا ابراهيم جبرا مثلاً يعتمد مثل هذا التشعب لكنه يسيطر عليه ويوجهه . ففي قصيدته « بيت من حجر » (في مجلة شعر، العدد الثاني) يُسيّر خطين لا يلتقيان ، يغيب الاول تحت الثاني ، ثم يعود فيطغى عليه ليغيب ويظهر من جديد ؛ وهو بهذا يدلك على إلحاح وقوة الشعور الاول الذي لم تطغ عليه الحوادث اليومية . القصيدة عند محمد الماغوط اشبه بقصر جميل توضّعت حجارته البراقة واعمدته الشفافة بلا نظام معين ؛ وحين يغيب عنك ترافقك صور الاجزاء لا الكل .

لنأخذ كمثال، المقطع الثاني من قصيدة «القتل»؛ وهي من اجود قصائد المجموعة ، فنجد انه يبدأ بنداءات وصور تبدو كأنها جمعت بعضها الى بعض عفواً . ثم يصور المومسات الكادحات وانتظار القطار » ويقفز بفجاءة سريعة ليقول : « الطائر الذي يغني يزج في

المطابخ » . والقفزات التي لا فاصل بينها كهذه كثيرة .

أما القصائد القصيرة فذات طابع غنائي حزين (وهذا لا يضيرها في رأيي) وهي اشبه بعبور ذكرى ، بلمسات لطيفة ساذجة ذات تركيب مسطح ترصعه الصور الجميلة الموحية فتفتح فيه نوافذ جمالية غالباً ونفسية احياناً .

وثمة ملاحظة هامة ، وهي ان شعر محمد الماغوط يفتقر الى الحركة الداخلية ، لأن الصوت في القصيدة يكاد يقتصر على النداءات والاوصاف . الانفعالات في القصيدة تتموج تموجاً خفيفاً يكاد لا يبدو ، مما يضفي عليها صفة الرتابة والتكرار ، لأنه مهما كان الانفعال متوتراً عالياً سينتهي في نفس القارىء الى البرود اذا لم يتموج بعنف مماثل . شعر محمد الماغوط بحاجة الى روافد جديدة من الاساليب والصور .

والآن ، ما هو العالم الذي تنقلنا اليه اجنحة الشعر في « حزن في ضوء القمر » ؟

انه عالمنا الذي اختفى عن عيوننا خلف الشعارات والكتب التي تتحدث عن الحرية والمساواة وحقوق الانسان ومستوى المرأة. هذا الشعر رجل على الرصيف يبصق في وجه العصر، رجل مزق برقع الامل واحرق سفن العودة . انه الانسان المطعون الذي يسحب دمه على الارصفة ويغسله في الحانات . مأساة جيل « يسعل أمام البواخر » يحملها احلامه وآماله لتجوب بها العالم وتعود لتقذفها في وجهه .

« حزن في ضوء القمر » هو الوحدة والتشرد والاضطهاد

في شرق حزين ، خلع الملابس البراقة لتبدو جراحه الحقيقيـة ، لتبدو آثار سيـاط العبودية والسلاسل التي تمزق حريته ، ليبدو ثغر مـاري « التي تموت قبلة إثر قبلة » و « تحلم بملاءة سوداء » ، ليبدو الانسان الوحيد المشرد الذي تمنى ان يكون « عبداً حقيقياً يعــدو وراء القوافل » و « بلا حب ولا وطن » ليظهر تحت شعارات الحرية والكرامة « قطيع يرفع قوائمه الحافية » و « يرقد على بطونه المضروبـة بقضبان الحديد » و « ينظر كالدجاج الى الافق » .

ان « حزن في ضوء القمر » شعر واقعي لا يحليه الامل ولا يبهره اليأس . وهذا ما جعله مقروءاً جذاباً . فصدقه المؤثر الحار الذي تجلى في صوره يلقى جواباً في نفس القارىء ، لانه هو ايضاً هـذا الانسان الذي يُقذف الى الشارع باسم الحرية ، يجلد باسم الانسانية ، تمر على جثة حريته الجيوش ، ويقف أمام هذا القدر حائراً ، يبكي ويسعل ويدخن ويقذف لفـائفه في وجه النجوم . هذا الذي يقطر من « حزن في ضوء القمر » هو دمه ودموعه .

الموت ، طريقاً الى الحياة

النقـد اليوم مسؤول اكثر منه في اي ظرف آخر ، لانه يعاصر بداية نهضة . واذن فمن أولى مهماته ليس الاهتمام بنقـــد افراد بعينهم بقدر ما هو مرافقة حركة النهضة ، والاشارة الى تياراتها والدفعات الجديدة التي تعطفها نحو وجهـة جديدة تفتح امامها مسالك جديدة ، تزيدهـا زخماً ، او ترسخ لهذه الحركة اساساً او بكل بساطة تحمل قطرة متأججة تنضاف الى الموكب الذي يتلمس الطريق .

ففي العـــدد الثالث للسنة الاولى من مجلة « شعر » ظهرت قصيدة جديدة للشاعر ادونيس . هذه القصيدة حدث . ومهما قيل فيها لا يصح ان تمر دون ان يقف النقد عندها ويمد صوبهـــا اصبعه النيّـر .

للقصيـــدة صورة تجمعها وتلخصها هي اسطورة الفينيق

مجلة شعر ، عدد ٥ ، السنة الثانية ١٩٥٨

« Phenix » وليس الشاعر اول من استعارها في التاريخ . فقد سبقه اليها من شعراء العالم كثيرون . وآخر من قرأت له شعراً يشير اليهـا هو الشاعر الفرنسي المعاصر « بيير جان جوف » في مجموعته Lyrique . وشكسبير نفسه تأثر بهذه الاسطورة ايضاً .

والفينيكس معروف عند الغربيين جيداً . وقد جاء تعريفه في موسوعاتهم كما يلي :

« الفينيكس طـائر بحجم النسر ذو عرف وهاج ، وثرعلة ذهبية ، وريش بلون البرفير ، وذنب ابيض موخوط ببضع ارياش حمراء ، وعينين برّاقتين كالنجوم . كان اذا شعر بدنو اجله بنى عشه بغصون يطينهـا بالطيب ويعرضها لحرارة الشمس فتلتهب ويحرق نفسه حيّاً فيها . ثم تتكون من رماده شرنقة تنشق عن فينيكس جديد يحمل بقايا ابيه الى هيكل الشمس . »

وكان الفينيق في عصور المسيحية الاولى رمز القيامة والبعث ، وكان قبل ذلك رمز الخلود .

اما في العربية فالفينيكس غير معروف بهذا الشكل . وزعم ان الفينيكس هو العنقاء ، وهذا مستبعد ، تنفيه الاوصـاف والرموز المتباينة لكل من الطائرين . وقد وصف العرب العنقاء ، كما ورد في مروج الذهب للمسعودي ، الجزء الثـاني ، الصفحة ١٢٥ ، بما يلي :

« ان الله خلق طـائراً في الزمان الاول من احسن الطير وجعل فيه من كل جنس قسطاً ، وخلق وجهه على مثال وجوه الناس ، وكان في اجنحته كل لون حسن من الريش ، وخلق له

اربعة اجنحة من كل جانب منه . وخلق له يدين فيهما مخالب ، وله منقار على صفة منقار العقاب غليظ الاصل ، وجعل له ابنـاء على مثاله وسماها بالعنقاء . »

وفي رواية اخرى للقزويني في كتابـه عجائب المخلوقات ، الجزء الثاني ، ص ٢٤٤ و ٢٤٥ « ان العنقاء اعظم الطيور جثة تخطف الفيل . وعند طيرانهـا يسمع من ريشها صوت كهجوم السيل ، وان عمرهـا الف وسبعماية سنة ، وانها تتزاوج اذا اتى عليها خمسمائة سنة ، فاذا حان وقت بيضها يظهر بهـا ألم شديد ، فيأتي الذكر بماء البحر في منقاره ويحقنها به فتخرج البيضة عنها . فيحضن الذكر ، والأنثى تمشي وتصيد . ويفرخ البيض بمـائة وخمس وعشرين سنـة . ومتى كبر الفرخ ، فان كان أنثى ، فالعنقاء الانثى تجمع حطباً كثيراً ، والذكر يوقـد بمنقاره ناراً ويضرم ذلك الحطب والانثى تدخل تلك النار وتحترق ، والفرخ يبقى زوج الذكر . وان كان الفرخ ذكراً فالعنقاء الذكر يفعل مثل ذلك ، ويبقى الفرخ زوج الانثى . وقد ذكروا في العنقاء اقوالاً اعجب مما ذكرنا لكنها لم تكن مستندة الى قائل يعتمد ، فاعتمدنا على هذا القدر . »

اما رموز العنقاء فهي دلالة على هلاك الشيء وعدم وجوده او اليأس منه كما يدل هذان البيتان لأبي نواس :

وما خبره الا كعنقاء مغرب — تصور في بسط الملوك وفي المثل
يحدث عنها الناس من غير رؤية — ترى صورة ما ان تمر وما تحل

ولشاعر آخر :

اذا ما ابن عبدالله خلى مكانه   فقد حلقت بالجود عنقاء مغرب

وقد ورد في ديوان « عبقر » لشفيق معلوف اسم كل من فينيق والعنقاء في قصيدة واحدة مما يدل على انه اعتبر تباينهما :

ما عجبي لفينق موقد   لنفسه النار على المحرقه
ولا لرخ رأسه في العلى   ورجله على الثرى موثقه ،
ولا لعنقاء وقد امعنت   في نومها الدهري مستغرقه .

وهكذا يتضح ان العنقاء خرافة مغايرة لاسطورة الفينيكس تشبه خرافة الرخ ، وهو الطائر الذي تردد ذكره في حكايات الف ليلة وليلة ورحلات السندباد البحري . ولعل خرافة العنقاء تحريف صحراوي مشوه عن اسطورة الفينيق السورية الاصل .

وقد تردد ذكر العنقاء في اشعار العرب منذ الجاهلية حتى شفيق معلوف وايليا ابي ماضي .

والاسطورة التي جسد فيها الشاعر ادونيس معانيه ، ذات رموز مختلفة كلياً عن رموز العنقاء . وسنرى انها الرموز القديمة للفينيكس التي سادت قبل المسيحية وفي عصرها الاول ، بعيد ظهورها .

السؤال الآن ، اين الجدة في استخدام ادونيس لهذه الاسطورة المعروفة ؟ صحيح ان عدداً كبيراً من شعراء الغرب سبقه الى ذكرها ، لكن واحداً منهم لم يتخذها نموذجاً في القصيدة ، بل تغنى بها ، غنى شعوره ازاءها ، وبقيت بعيدة عن ان تتلبس تجاربه . اما ادونيس فهو يجسد فيها مشاكل انسانه ، مشاكل الموت والتجدد ، والفراغ ، وغربة الفن ، والبطولة ،

والمحبة الفادية ، وصور الموت المتعددة في مجتمعه . ويبدو في القصيدة ان ادونيس يعيش حالة الفينيق ، وان الفينيق مبثوث في حياته . وقد جاءت الاسطورة هيكلاً لمعانيه متوحداً معها توحد اللغة والفكرة ، فتبدو نار فينيق وكأنها تجري في عروق القصيدة .

هذا التجسيد او تلبس الاسطورة لتجربة الشاعر ، يذكرني باسطورة اخرى هي السمندل – نقيض فينيق – الحيوان الذي يعبر النار ولا يحترق . استعمل هذه الاسطورة شاعر فرنسي حديث هو « ايف بونفوا » في مجموعته الشعرية الاخيرة Du mouvement et de l'immobilité de Douve والمجموعة بكاملها تكوّن قصيدة واحدة تتناول جوانب رموز Douve أو السمندل وتلخص مذهب الشاعر الفكري . فالسمندل عند بونفوا حياة ضيقة ومتأججة قادرة على السكون الاعلى كما هي قادرة على الحركة العليا ، في امكانها ان تجتاز المظاهر بلا ضرر .

وطبيعي ان يتلبس أدونيس ، ابن الحضارة الهرمة المتداعية التي تتمخض عن الحضارة والفكر الجديدين ، شخصية الفينيق الطائر الذي يحترق عندما يدركه الهرم ليتجدد .

فهو لكي يكون في فنه اصيلاً مرتكزاً الى تراث ، كان لا بد له من ان يقيم جسراً فوق الهوة الكبيرة تصل الغد بالماضي وتتجاوز الحاضر المتداعي . وكان لا بد له من ان يتعمق ويسهر طويلاً ليمد الاقنية بينه وبين الاسطورة فلا يظل مترجرجاً في الفراغ الفكري الحضاري لجيله . فوضع الشاعر عندنا غيره عند

الغرب ؛ نهضتهم هناك نضجت ، والكلمة عندهم مشحونـــة
بالاحاسيس تجر وراءها سيلاً من التداعيات . فالمذاهب النفسية
والتحليل النفسي فتحت امامهم منافذ جديدة الى النفس الانسانية،
كما ان تجاربهم اللغوية بلغت حداً عجباً . والشاعر عندهم يصدر
عن تراث ضخم يغني شخصيته ويكوّن له ثقافة عميقة تفيـــد
منها موهبته .

اما نحن ، فقـد فاجأنا القرن العشرون في منتصف الطريق
فهاجمت ركودنا ووداعتنا حركة الالة وخوف الحرب والذرة
والنظريات الاجتماعية المتباينة ، ففككت المفاجأة المحسوس عن
المثال وبدأ تماسك الفرد يترجرج وبدأت حصون ذاتيته تنهار
حاملة معها نظم الاستقرار القديمة كالايمان المطمئن والمفـــاهيم
والحتميات . وامتد الينا الشك وتبعه الرفض ، ثم التطلع للجديد،
للعقائد والمفاهيم والفنون والنظم الجديدة . وتراجعت البساطة
بعيداً نحو الماضي واطبق علينـا التعقيد وبدأ الانسان عندنا بحثه
عن الطريق خلال هذا الاضطراب . فهُيء للبعض ان يجد الناظم
لهذا الانهيار ويلمح لو قبساً بعيداً ظل يتلمس طريقه اليه ، ولم
يُهيأ للبعض الآخر ، فراح يتتبع خطى الآخرين في الغرب او
الشرق او في الجوار .

الذي يهمنا الآن ان نتتبع ادونيس خلال هذه الفوضى .

الحقيقة ان الخوف والاشفاق والاعجاب والدهشة في آن
معاً تمتلكنا حين نلمح الانسان في شعر ادونيس يعيش بشاعة العالم
وعبثه ، يعيش الخيبة والجهد الضائع . نراه وحيداً امـام ألغاز

الكون وقواه ، يعبره مدّ جارف من الحصار والقلق والخوف ،
لكنه يظل يسير مؤمناً بنفسه ، بعد ان فقد ايمانه بالغيب ، فلا
يدعو السماء ولا يرقب رحمتها . تركز ايمانه بالانسان وحـده .
انه يسير بفرح وثقة الى الموت ، يواجه هذا اللغز الكوني الأكبر
وينتصر عليه بأن ينضم الى صدره ، ولكن لا ليضع حداً لخيبته
ويكون موته صرخة تمرد في وجه الكون ، بل ليغير في العالم
شيئاً او يضفي على عبثه معنى .

واذن ، يعيش ادونيس المأساة الازلية للانسان دون ان
تسري اليه عدوى اليـــأس ، الصادق او المتكلف ، التي دبت في
كثير من الشعراء الناشئين عندنا . يتخطى ادونيس بحدسه العرض
المتموّج ليبصر الانسان نهراً طويلاً طويـــلاً من الضوء ، من
التضحيات والبطولات والمحبة ينسحب على وجـه المأساة الكالح ،
ويقف كالطود في وجه الكون .

ان اختيار ادونيس للفينيق رمزنا يجسد له معانيـــه وتجاربه
يبين لنا القبس الذي اليه يسير . فلا بد انه تأثر بهذا الاعجاز تحققه
رموز الاسطورة حيث يهدم فينيق السدود بين الحيـاة والموت
ويعلو على الحياة ويمتلكها بالموت ؛ حيث يتحقق هــذا التكامل
الاسمى بين الموت والحياة ويسقط العرض والشكل وتخلد الماهية؛
حيث يتحدى التناقض بتأليف بطولي ، وتبدو حيـــاة فينيق
توهجاً حاراً آن يترمّد ويمهد فيه كل مفصل ؛ وحيث يكـون
هذا الفعل الحر الواعي باختيار الكائن الذي لم يأت العالم مختاراً .
وأدونيس باختياره نموذج الفينيق بالذات منسجم مع نفسه ومـع

نماذجه الواحدة او المتشابهة في قصائده التي تعبر عن مشاكل الموت والفراغ والزمن باستثناء قصيدة « مجنون بين الموتى » المنشورة في العدد الاول من مجلة « شعر » . فالنماذج الانسانية في « البعث والرماد » كما في سواها ، إنما هي الانسان الذي يموت ليهـــدم السدود، ليشرق وجه الحياة الجهمة ، وينفتح في سور الافق ثقب للأمل ويحمل المعجزة التي تستطيع ان تغير في العالم شيئاً وتضفي على عبث الحياة معنى . حتى الاسم الذي اختـــاره الشاعر لنفسه بـــدلاً من اسمه الاصلي (علي احمد سعيد) منطبق على النموذج الانساني في شعره ، نموذج الذي يموت ويكون موتـــه خيراً للآخرين .

والاسطورة هنا طرفان ، الاول انساني والثاني كوني .

الرمز الانساني هو الطائر الذي يعبر عن موقف الانسان أمام الكون ؛ فهو باقتحامه السور اللغز ، الموت ، انمـــا يقوم بفعل حر اختياري يرد به على العالم الذي جاء اليه غير مختار . واذا كان لا يملك حرية اختيار المجيء الى العالم فانه على الاقل يملك ان يختار الطريق في حياته ، يختارها ولو كان الموت في نهايتها .

والطرف الكوني من الاسطورة هو « النار ». النار التي يلجها الفينيق ليبلغ الخلود والحياة وينفض عنه الآنيـــة والعرض . والحقيقة ان « النار» هنا متعددة الدلالات ولا يمكن ان نحصرها الا بأن نقول انها الطرف الآخر من المعجزة ؛ لكن دلالات « النار » المتعددة في القصيدة ليست متنافرة ، بل تتلاقى ليكمل بعضها البعض الآخر . بل ان بعضها شرط للبعض الآخر وناشىء

عنه . فهي نفق يمتد بين حياة الانسان والموت . وهي معرفـــة ومحبة وهاتان تنتهيان الى البطولة والفداء اللتين همـــا الصورة التي يتجسد بها معنى المعجزة .

الابيات التالية توضح معنى المعرفة والكشف « للنـــار » في الاسطورة .

« تحرقنا ، تربطنا بريشك المرمّد
لنهتدي . »

وحينما يحضنك الرماد اي عالم تحسه »
وبعلبك ما تكون ، ما يكون السحر الذي
امتلكت شمسه ؟ »

« ما الموت يا فينيق ، اي عالم وراءه ؟ »

« وتعشق الوراءها
ماذا ترى وراءها ؟ »

ألمحُ خلال نازك الغيب الذي يختبىء ـ
وألمحُ الركام والرمال والدجى
والله في قماطه ، الله الذي تلبسه ايامنا
حرائقاً وغصناً وجدرا
تلبسه ولا ترى . »

فينيق يا فينيق
يا رائد الطريق . »

هذه النا — المعرفة هي المحبة ايضاً . الطائر الذي يحترق يحبها ويحبها الشاعر الغريب غربة فينيق . حتى اننا نحسها حضناً دائماً يحتضن فينيق والشاعر والابطال الغرباء الذين ساروا اليهـا . وهم في حبهم لها غرباء . وطبيعي ان يؤثرها بالمحبة الشاعر والبطل لان محبتهـا « فعل حر » . واذا كانت العبقرية والبطولة والقداسة تتلاقى فهي تتلاقى بالفعل الحر الواعي المختار .

ويبدو معنى المحبة في « النار » ومحبة الشاعر وفينيق والبطل لها بالابيات التالية :

« قيل فيه طائر موله يموته »
« وحينما يخضنك الرماد ، اي عالم تحسه . »
« ما اروع الحريق ، ما اجله »
« في مهجتي حريقة ، ذبيحة ،
فينيق سر مهجتي
وباسمه اعيش نار حاضري . »
« غربتك التي تموت هلعاً لغيرها
غربتك التي تموت ولعاً بغيرها »
« هدمته بلهفتي الى السوى »
«احسني ارفع بعلبكيَ الغريبة الوالهة الحجار والمدى
احترق

يكبر فيّ الافق »
« للموت في حياتنا بيادر ، منابع
لها المسيح ضفتان ... »
« يا حاضن الربيع واللهب »
« تمجد المنيهة المفردة الابيدة التي بها يحترق العالم .. »
« . . مثل اسمك الحياة والمحبة التي تموت فدية »
« .. ارى اليك جمرة غريبة ، أليفة ضاحكة الى الضحى »
« فينيق خلّ بصري عليك ... »
« وافرحا يفتح صدر عالم المحبة .. »
« ... تحضننا الألوهة الرائمة التي تحس مثلنا ،
التي تحس معنا ، تصير صدراً غائراً
ونظرة جائعة يائسة وقلقاً
وأملا يكتنف الارض وتوقاً آمناً . »

« لن ألمح الفم الذي يحب طعم موته . »

اما غربة الفعل ، وغربة فينيق والبطل والشاعر ، فيبررهـا التناقض بين صور النماذج التي في القصيدة . موت فينيق غريب لا يعرفه « الثلاثة : الفراغ والركام والصدى » لانهم آملون بالوعد الكريم ، بالولدان المخلدين ، والاكواب الفضة . هذا الموت ، موت فينيق ، وبعثه وجناحاه وحبه غريب عن العجوز . ومثله غربة الشاعر وغربة تموز وبعل و « الواحد الذي مات على صليبه» وفينيق حين يموت يكبر ، يعلو حتى ان اللهيب الذي كان

يحضنه ثوى مع الربيع في حضنه . وفينيق حين يموت يغدو مثل
تموز وبعل . وهذا الجمع بين الربيع واللهيب غير متناقض لان
الربيع يولد من هذا اللهب . فهو يدعو الطائر لان يموت ، لان
يحضن اللهب فتبدأ به الحياة والشقائق والربيع .

اما الفداء البطولي فقد عبر عنه الشاعر بحريق قرطاجة ،
المدينة التي ارتمى اهلها : اطفالها ونساؤها ورجالها في النار لئلا
يستسلموا ؛ المدينة التي قصت نساؤها الغدائر لتصنع للسفن حبالاً .

اما اذا تتبعنا هذه « النار » في نفس ادونيس فسنجد لها
منابع كثيرة : نشأ ادونيس في بيئة دينية . وتعلم منذ ان تجاوز
الطفولة اشعار المتصوفين العلويين — كما يحصل لكل الشباب
العلويين — كالمكزون والمنتجب . وقد بدا تأثره بهذا الجو في
اطروحته التي قدمها لنيل الليسانس والتي كان موضوعها
التصوف ؛ والبيئة في القرية العلوية البسيطة الحالة الفقيرة ، بيئة
مهيئة لنشوء الروح الصوفية. يضاف الى هذا موت والده احتراقاً
بحادث مفجع . وقد احب ادونيس والده ميتاً وقدسه في موته
اكثر منه في حياته . وتطورت الحادثة كثيراً في نفس الشاعر .
فمثيلاتها قد يعتبرها الآخرون حادثاً عادياً يمر كثيراً ، اما
ادونيس فقد تحولت في نفسه الى اسطورة عبر عنها في « مع
الموت » و « اغاني الى الفقر » من مجموعة « قصائد اولى » حين
قال عن ابيه :

« يا لهب النار الذي ضمه
لا تك برداً . لا ترفرف سلام

في صدره النار التي كورت
ارضاً عبدناها وصيغت انامْ
لم يفن بالنار ولكنه
عاد بها للمنشأ الاول
للزمن المقبل »

واذن فإن روح الاسطورة (احتراق فينيق) كامن في
« قصائد اولى » . واذن نحن حيال فينيق آخر هو ابو الشاعر
الذي احترق (بالمعنى نفسه) وعاد بالنار الى المنشأ الاول ليتجاوز
الماضي ويحل في المستقبل .

والشاعر رغم حبه لابيه لم يدع له بان تكون النار له « برداً
وسلاماً » . فأدونيس يحب النار ، يحب الحريق ، لانها نقيض
البرود والسلام ، لانها الحمى والقلق ، لانها « الخفية الحدود في
شروشه » . وهو اذ احب والده ميتاً فبموته وقف امام الموت
وجهاً لوجه ، وسقط القناع عن وجهه وفض باب الطريق
المسدود . ويا عجباً ، فقد كان يمكن ان تنشب المعركة وان
تتأزم في نفس الشاعر وتترك في اعقابها ، في الساحة ، قلباً لا
يؤمن بالحياة لانها عابرة ، ويسلم بعجز الانسان عن رد الخطاف
الرهيب ، الموت . وبعجزه عن التحرر من قوى الكون ، ييأس
او على الاقل ينقم ويسخر وتنسد في وجهه منافذ الخلاص . كان
يمكن ان يحصل هذا لو ان ادونيس لم يسقط القناع . ولكن لا ،
لقد رأى في الموت معجزة وجمالاً ومجهولاً وطريقاً للحرية فأحبه
وعرف فيه وجه الحمل ولون القلق وحمى النار . وبهذا الشكل

الذي عرفه فيه ادونيس لا يمكن ان يكون الموت غير نار « برومثيوس » ، غير القلق الذي يحفز العقل البشري ويلهب خياله لانه يظل امامه مجهولاً يتجدد كلما حسب الانسان انه تعرف اليه . فهو ، اذن ، هذا الينبوع من المجاهيل ، هذا المحيط من القلق والترقب . ولا يمكن ان نسعى الى المعرفة ما لم نصطدم بها مجهولاً ويتحرك فينا القلق لبلوغها .

وهكذا احب ادونيس الموت والنار ، وعندئذ رفع «العباءة» عباءة الصوفي وأخباه ، ومنذ ذلك التاريخ وادونيس يحمل الموت الى جانبه . ويبدو هذا الحمل للموت في قوله :

« فينيق مر مهجتي ، وحّد بي »

هكذا يتضح كيف تتلاقى هذه الجداول الحاملة الروح الصوفية لتصب في قلب ادونيس .

اما لماذا جسد ادونيس تجاربه بالاسطورة ، فالذي اعتقد ان الشاعر ازاء هذا الانفكاك الذي بدأ يهد تماسك الفرد ، وازاء التعقيد الذي غزا الجيل الناشىء والذي منه الشاعر ، فقد الانسان فيه عفوية موقفه امام العالم . والاسطورة تعبير شعري عن الموقف العفوي الحار للانسان القديم امام المشكلة ، موقف بطولي شاعري ، يكون الفكر فيه غير مفصول عن الحياة كما هو في ايامنا .

ولا بد ايضاً قبل ان ندخل في تفاصيل القصيدة من ان نتعرض للمنحى التجريبي عند ادونيس ، هذا المنحى الذي تكامل في قصيدة « البعث والرماد » حيث كل صورة فيها ايماء الى تجربة

نفسية واقعية .

ومن مستلزمات الوضوح هنا ان نعود الى ما قبل « البعث والرماد » ، الى عام ١٩٥٤ ، يوم ظهرت قصيدة « الفراغ » ، تلك القصيدة التي كانت الوضوح الاول في هذا الاتجاه . تلك القصيدة كانت بحق منعطفاً كبيراً في تاريخ ادونيس وفتيل ضوء في طريق الشعر التجريبي العربي . فقد عبرت عن مشكلات الجيل بصدق وحرارة لانها كانت تجربة عنيفة صادقة . يومها كان ادونيس يصطدم بأعنف صور الواقع ويلتقي بالمشكلة وجهاً لوجه ؛ يومها كان الشاعر جندياً تعرف الى الوجه الواقعي الحسي للمأساة وعاش التجربة جماعياً .

وجاءت قصيدة « البعث والرماد » استمراراً متطور لذلك التيار .

وفي هذا المجال قد يتساءل القارىء اذا كانت طبيعة التجربة في « البعث والرماد » فكرية ام حسية . ولن اجتهد كي اميز بين الفكري والحسي . يكفي ان اتساءل بالمقابل اذا كانت هذه التجارب معزولة عن الزمان والمكان ، اي بعيدة عن واقع الحياة . ما هي هذه التجارب اولاً ؟ ان التجارب التي ادركتها هي : تجربة الغربة : غربة الفن ، غربة البطولة والتضحية ، اي غربة الشاعر وغربة فينيق ؛ مشكلة الحرية والموقف الانساني الحر من قوى الكون ، والقلق الذي يرافق هذه المشكلة ؛ ثم تجربة الهرم والرغبة في التجدد بصورها المختلفة المتناقضة التي وردت في القصيدة . هذه التجارب او المشكلات يغلفها الاتجاه

والرغبة في التجدد او البعث .

اذن المشكلة الرئيسية هي الموقف الحر من الموت والرغبة في التجدد والبعث ، فهل هاتان التجربتان مجردتان بعيدتان عن الحياة ؟ ثم هل التجربة الجماعية اي العامة لا وجود لها ؟ لقد سبق ان قلت ان الحضارة هبطت علينا بفجاءة عنيفة وحملت معها مفاهيم ونظريات غريبة عن مفاهيمنا فارتج استقرار مفاهيمنا ومعتقداتنا بعنف وبرز التناقض في هذه المفاهيم لاننا لم نبن هذه الحضارة ولم ننمّها وننمو معها بالتدريج . الحضارة التي بناها الغرب في مدى خمسمائة سنة احتلتنا بمدى عشرين او ثلاثين عاماً. وكان هذا كافياً لحصول الانفكاك والتناقض . واهم ظواهر هذا الهبوط او الغزو الحضاري المفاجىء هو تسرب الشك الى المفاهيم والمعتقدات القديمة ثم الرفض وتلاه البحث عن الجديد او الرغبة في التجدد .

واذن فالتجربة واقعية لا سيما للجيل الطالع الذي يقف بين عقليتين ، فكيف بالشاعر الذي ترود احاسيسه المرهفة عمائق المشكلات . هذه التساؤلات ، هذا القلق بشأن الموت والتجدد ليست ميتافيزقية لنقول انها غير حسية ؛ والحقيقة ان هذه التساؤلات القلقة مرتبطة بهذا الجيل ارتباطاً وثيقاً ولكنها مع ذلك تبقى سؤالاً خالداً يتجدد مع كل جيل وان كان كل جيل يعانيها بشكل مختلف .

وحين نتعرض للبناء الفني للقصيدة نقول انه لا بد للشاعر من ان يلج الاسطورة عبر برزخ الحلم ، هذا الوجه العميق الحار لانفسنا ، ليمكن له ان يحتضن الحريق ويحيا مداليل الاسطورة،

وينقل اليها مشاكل الانسان وتساؤلاته . اجل كان لا بد له من عبور الحلم ليلج الاسطورة لانها اقرب الى طبيعة الحلم ، لما من الحلم حرارته وصدقه وعفويته وتحرره من تعقيد الانسان الحديث وكثرة اعتباراته . عبر هذا البرزخ نغرق في لهيب صلاة الشاعر ثم نبدأ الرحيل . والمقطع الاول كالحلم فعلاً حار وسريع ومتنوع، فيه لمحات وصور عديدة خاطفة تحمل خيالنا بسرعة وفي جو من الغموض الى هياكل بعلبك فتنعقد في جباهنا غيوم البخور ، وتومض امامنا الاشرعة من صور تغزو الافاق . ونمر بقوافل نساء قرطاجة يضحين غدائرهن للوطن ثم الى المحرقة الكبيرة وقودها أليسار اميرة قرطاجة واطفالها وكبارها . ويحط بنا الحلم على جناح فينيق الذي يولد فيه اللهيب . فالمقطع الاول اذن ومضات صور تلوح هنا وهناك في غير تتابع منطقي او زمني .

في المقطع الثاني نجد انفسنا فجأة وجهاً لوجه مع المعجزة ، الطائر الذي يجمع النار ويحترق . وقد جعلنا الشاعر نتوقع او نحس ان فينيق يعي الى ابعد الحدود تجربة الموت ، هذه التجربة التي يجهلها الانسان . هذا المقطع شديد التوتر ، قلق ، مكون من سلسلة من التساؤلات . موسيقى المقطع تبهر الانفاس : مقاطع قصيرة وتساؤلات متلاحقة . ولذلك فان هذا المقطع جاء قبل اوانه .

في مطلع المقطع الثالث يخف التوتر ويبقى التساؤل . ويبدو هنا اشبه بالحيرة والعتاب ، الحيرة امام هذه الظاهرة : ترك الحياة

وجمال وضوحها والتعلق بما وراءها . يعاتب الشاعر الطائر لانه
يهجر البشر والقمر والاصيل . وهـذا السؤال قديم في نفس
الشاعر يعود الى زمن احتراق والده .

ثم يتوقف التساؤل المباشر ليبدأ الشاعر بعرض صور تعيش
حوله ، صور الآخرين يعشقون الموت ، يتعلقون بما وراءه تعلق
الفينيق . الصور هنا : الثلاثة الذين يسقطون في الحفر ، وعائشة
العجوز . هذه الصور مليئة بالمرارة وهي مركبة من صور
الحضارة المتداعية الهرمة التي يتجدد الفراغ فيها ، هذه الصور
المفردة غريبة فيها قسوة وعنف وسخرية جميع التشابيه المادية ،
فيها من الاشياء الصلبة الجامدة التي لا حرارة ولا حس فيها والتي
لا تنمو ، مثل : « ركبتاي خشب » و « مفاصلي مسامر »
و « صار لحمنا شرائحاً من الحصى » والعجوز « مثل قفص معلق »
و « راحتاها الكتب المشمعات » و« يا كتف الاسمنت » يا خواصر
الحديد » و « يا تكية تهدمت » و « حياتها جلود صوف » الخ .

هـذه الصور كالقذى تجرح عين الشاعر وقلبه ، هذه الصور
هي الفراغ والركام والصدى اي الحضارة الرملية الهريئة التي
تعطل العقل فيها (عائشة العجوز) وتشوهت المحبة والموت
ولبست الذل والغاية (الثلاثة الذين يسجدون ويرغبون في الموت
ليبلغوا الوعد الكريم) ، هذه الحضارة الهريئة الحافلة بالشعوذات
والخرافات : « ان الارض ابشع الاكر ، دحرجها الاله تحت
عرشه » و « تحتجز الحياة في تكية من ورق الرمال . »

هنا وضعنا ادونيس امام التناقض ، امام معنيين

للموت والتجدد .

في نهاية المقطع الثالث نفاجأ بالشاعر وقد تلبس شخصية فينيق
مع انه لم يكن قد هيأنا لهذا التطور . فمنذ قليل كان قبالته حائراً
يتساءل ، والآن يقول : « فينيق سر مهجتي ، وحد بي ، وباسمه
عرفت شكل حاضري » . ومع ذلك فلا ارى من الضروري
جداً ان يسرد علينا قصة هذا التقمص ، بل علينا نحن ان نتخيل ذلك :
الشاعر يقف امام الطائر الغريب الذي يلقي الى النار بهرمه ،
بعمره ، بذكريات هذا العمر وتجاربه ليعيش زمناً جديداً يقف
فيه من جديد أمام المجهول لتملك قلبه الحياة من جديد . والشاعر
ابن الحضارة الهرمة المتداعية وقلبه مفتول بالقلق تأسره معجزة
فينيق وتلتقي غربته هو الشاعر بغربة هذا الطائر الشاعر هو ايضاً .
ويبدو انه ادرك بحدسه النفاذ سر فينيق ، ومنذ اللحظة الاولى كان
الانسجام تاماً . ومن هنا حتى نهاية القصيدة سنمر بالشاعر
بازدواجية منسجمه ، قلبه قلب فينيق ، هو وفينيق رفيقان
غريبان ، كلاهما يسكن الغد ، وكلاهما موله بناره .

وفي المقطع الرابع يتضح التوحد : نحن أمام فينيق الجديد ،
الشاعر الغريب هو ايضاً . غريب له غربتان : غربة الرمز ، اي
غربة الفن والمحبة والفداء ، وغربة الواقع ، اي التشرد وغياب
صدر الام الذي نزح عنه وخلف جبهته معه على الحصير . ونمر
بصور لكل من الغربتين . وهو يكني عن غربة فنه بغربة
اغنيته ، هذه الاغنية التي لا تحبها عائشة العجوز اذ ليس فيها وتر
من الرمال . وهو يعلن هذه الغربة بتنهدة حارة حزينة ولكنها

غير يائسة . وقد جاء مطلع المقطع الرابع مؤثراً عبر عن وحدة الشاعر في غربته ؛ وقد جاء التكرار للعبارة الواحدة او التي تحولت الى تأكيد معنى الغربة كتمهيد لصورتها التي ستمر بعد قليل ، ثمانية ابيات من اصل عشرة بدأت بكلمة « غربة » .
وموسيقى المقطع حزينة ، وهي بالطبع لا تنبع من الوزن لأنه واحد في القصيدة ، ولكنها تنبع من حرف النفي المنتهي بمد ومن مزاوجة الالفاظ ، وغنة غين الغربة والتكرار ، وبصورة خاصة من الجو وصور الغربة التي تنفذ الى النفس وتهز بعمق : « وها انا اعيش مثل طائر مطارد » و« لا ارى سوى السواد والحداد» و« الخطى وراء جنحيَ الصغير ، جنحيَ الذي يهر ريشة فريشة». ثم من الصور التي تلاحق الشاعر ، تلاحق جنحه الصغير وهو يهر ريشة فريشة .

وعندما ندرك نهاية القسم الثاني من المقطع الرابع نستعيد الأمل ولكن الألم يبقى، عندما يعلن الشاعر انه يحب هذه الاشياء التي تؤلمه وهو بهذا الحب يحس انه يعلو ، مثل فينيق ويرغب من جديد جناحه . ولعل الشاعر بهذا احس انه يعلو فوق الغربة ، ولكنه في الواقع عبر عن أبعد صور الغربة .

بعد ان بدا لنا الشاعر غريباً مثل فينيق ، يقدم لنا غريباً آخر من الحياة ، هو رفيقه الذي « مات على صليبه » . وهو لكي لا يسد منافذ الأمل ، او لأنه يؤمن بالانسان فيظل يعثر فيه على الخير ، يقول : « وامس يا فينيق ... » فكأنه يعدّد للفينيق صوره في حياتنا بعد ان قدم له

صور الركام والرمال والصدى . وفي نهاية المقطع يعود نظره يتعلق بفينيق ، ويتوقد الاعجاب وكأنما احس من جديد معنى حريقه ، فينتهي بصورة لفينيق مدهشة وغنية الرموز ، ويعلن فينيق رائداً لطريق الحريق والتجدد . وقد ساهمت القافية وقصر البيت وحرف المد الاخير في اضفاء التسامي على هذه الصلاة — الاغنية التي تمهد للمقطع الخامس والاخير .

في المقطع الخامس ، تبدو اقسام القصيدة السابقة وكأنها طريق دائري يحيط بهذا المقطع ويصعد اليه ، ليس من الناحية الفنية بل من حيث المعنى الاخير البعيد للقصيدة . عندما نبدأ قراءة القصيدة نحسب انها وصف او تعبير شعري عن معاني احتراق فينيق ومداليل النار والصور الاخرى الغريبة التي تشبه فينيق او تكون النقيض او هي وصف لغربة واقع الشاعر . ونحسب ان القصيدة تعبير عن شيء كائن . وعندما ننتهي من قراءة هذا المقطع ندرك المعنى الأخير للقصيدة . فهو ليس وصفاً لشيء حاصل ، بل اكثر من هذا انه دعوة ، دعوة غريبة حقاً كهذا الشاعر الغريب ، كالطائر الغريب الذي ملك قلبه حتى تقمصه . هذه الدعوة هي دعوة للموت . فبعد ان حمل ادونيس فينيق في قلبه وطاف به يشهد الركام واليباب والدجى ، والتكية المهدمة التي ما تزال قائمة ؛ وبعد ان مرت صور غربة الشاعر ورفيقه الذي مات على صليبه ، يرتفع الآن صوت الشاعر بصلاة عميقة كالصمت ، نداء حار تبلغ فيه الرقة والصور المليئة بالحنان والمشاركة حد الروعة . هذا المطلع من اكثر اجزاء القصيدة

حرارة وتسامياً وسحراً بروع فيه الشاعر باستعمال احرف النـداء والتكرار والقافية المسبوقة بحرف مد (الياء الحزينة) ؛ هـذه الصلاة تشبه الاشراق الصوفي . في هذه الاشراقـة يدعو الشاعر طائره للموت ؛ يدعوه للمرور بنا في طريقه ليكون اللهب الذي به تبدأ حرائقنا وتبدأ حياتنا التي ستظل بلا معنى إن لم تلهبهـا نار البعث .

بعد هذه الدعوة يبدأ الشاعر بتبريرهـا . يدعو نار فينيق ليولد فينا بطل – ليس منها لان ادونيس يؤمن بنا – « على شاكلة الحياة ، شاكلة التراب والنبات » . وأروع مـا في هـذا الانسان انه على شاكلة التراب والنبات ، أي يعطي امكان النمو كالتراب ويتقبل العطاء وينمو كالنبات . وهو كأنما يتوقع عتاب فينيق لهذه الدعوة فيبين له ان ليس من يدرك وضعنا كما هو – برماله وركامه وظلامه – الا فينيق ، ويكرر الدعوة للموت فدى لنا ولأن يكون بداية الحريق في قلوبنا وبداية الحياة .

في القسم الرابع من هذا المقطع يعود الحلم . تنأى صور الفراغ واليباب والظلام والاخرين ، ويحلم الشاعر – كما بدأت القصيدة – انه يرى فينيق في فعل الاحتراق يرى الجمرة الغريبة حقاً والأليفة في آن واحد لأن قلب الشاعر يعرفها ، والفرحة ايضاً لانها في لحظة الفعل العظيم . والآن يجب ان نتوقع مرئيات عجيبـة في عيني الشاعر على ضوء لهيب فينيق . والشاعر الذي يغمره الفرح الآن وكأنه يشارك في هذا الفعل يهتف بفرحة ولهفة : « فينيق خلّ بصري عليك ، خل بصري » . ونحس هنـا بلهفة من يرى

عجباً في الحلم ويحاول التمسك به قبل ان يفلت . ان اشياء عجيبة تبدو حقاً . فالشاعر يهتف مرات « وافرحا .. » أجل ، وافرح الشاعر ، فهو يلمح الغيب الذي يختبىء ، هذا الغيب الذي يقلقنـا أمره : « يلف جرحنا بصمته المملح » . وتغير الحياة الرتيبة المملة والخطى التي لا تبصر الطريق ويبصر عالماً من المحبة والبساطة ، حتى الالوهة تستحيل فيها صدواً غائراً (كصدر امه العجوز الحنون) وتصير مثله نظرة جائعة وقلقاً وكمثله ايضاً تصير املاً وتوقاً آمناً . من خلال هذه النار تلوح له صور من الاساطير التي تستفيق وتدب معانيها في حياتنـا الحاضرة ، صور الصراع بـين « بعل » اله الخصب و « موت » اله الجفـاف ، وكيف ان « الخصب » لا ينتصر الا بعد ان يقتله « الجفاف وحينئـذ تذرو اخت « بعل » بقـاياه فتخصب الارض وتزدهر . صورة اخرى للخير والجمال الذي لا يتم الا بعد الموت . هي صورة تموز الذي قتله الوحش ونبعت احشاؤه شقائق وغدا وجهه غمائم وجرى دمه نهراً . ويلتفت الشاعر من الحلم ليشير الى « نهر ادونيس » الذي ما يزال قريباً من هنا ، يجري ويحمل الخير ، بينما اندثر الوحش . من خلال نار فينيق المقدسة يرى الشاعر بعـين الامل ابطالاً آخرين سيحملون قلب تموز وبعل ويمضون الى موتهم . وحينئذ تكون لحظة جديدة لانبعاث فينيق : يدب الربيع في الجذور ويزيح العجوز والثلاثـة . ولكن في ذروة الحلم يحس الشاعر عند ذكر هذه الصور (العجوز والثلاثة) بأن الحلم يكاد يتبدد فيهتف من جديد بلهفة : « خل بصري عليك ، خل بصري » فهو

لا يرغب ان يفارقه ويغيب ضوء ناره الذي يكشف للشاعر هذه الصور لآماله ، هو لا يرغب ان يعود لرؤية الرمال والركام والدجى فيهتف ثانية : « خل جبهتي اسيرة لديك في علوك » . وكأنما يحس دنو اجل الحلم ، وكمن يتشبث بحرارة يكرر الهتاف والسؤال : « وخلني لمرة اخيرة ألامس التراب في جناحك الرميم » ، « آه ، خلني لمرة اخيرة احلم ان رئتي جمرة » ، « خلني اشم فيها اللهب المياكلي » . ويظل يكرر هذا الرجاء حتى آخر القصيدة . وتعاوده رؤى قرطاجة وحريقها وبعلبك العظيمة وصور الجبابرة ومن خلال النار يصل الى حقيقة هي « مثل قبس ان لم يضيء يموت ، لا يكون » . في نهاية القصيدة يكون فينيق في المحرقة منحنياً خاشعاً ، جبهته اسيرة الحلم ، وشفتاه جمرة ، وعيناه هتاف جديد ، وذراعاه ممدودان ليحتضنا الحريق ؛ ونظل نسمع رجع الصلاة : « فخلني لمرة اخيرة ، احلم يا فينيق » ، « احتضن الحريق » ، « اغيب في الحريق » .

وهكذا تنتهي القصيدة حارة عميقة مشرقة : مقاطع قصيرة ، سريعة كالحلم ، صور خاطفة ، صلاة تكرر الهتاف وتتوقف في قمة تأججها .

في عرضنا للقصيدة مررنا بصور مركبة ، اغنى هذه الصور وابرزها صورة فينيق ، ثم صورة الشاعر الغريب ، وعائشة العجوز ، والثلاثة الرمال والركام والدجى ، وصور من الاساطير « بعل وموت » و « تموز » وصور من التاريخ « حريق

قرطاجة » وصورة من الواقع « الذي مات على صليبه » . وقد مررنا بمثال لاحدى هذه الصور اثناء عرض القصيدة صورة « الثلاثة » ، ولحظنا كيف ان الصور المفردة البسيطة التي تركبت منها الصورة الرئيسية ملائمة ، اولاً ، لموقف الشاعر واحساسه بها ، وثانياً لطبيعتها . وسأعرض مثالاً آخر : في صورة « تموز » نجد التعابير جميلة اذا تعلقت بتموز : « احشاؤه نابعة شقائقاً » و « وجهه غمائم » ، و « حدائق من المطر » و « ذاك الحمل الوديع » . بينما الصور التي تركب صورة الوحش عنيفة مرة لاذعة كمن يصرف على اسنانه : « الظفر السنين سم حية » و « انيابه مطاحن » . وعندما اخبر بموت « تموز » قال : « احشاؤه نابعة شقائقاً » . ولكنه حين اخبر بموت الوحش قال : « واندثر الوحش » كم هي قاسية كلمة اندثر .

اما الصورة المفردة فيتوفر فيها عنصران هامان: اولاً التعبير ، وثانياً الجمال والدهشة وهي لانها معبرة ليست وصفية اي لا تعتمد طرفين احدهما يشبه الآخر رغم اعتمادها كاف التشبيه . وهي لذلك لا يمكن تفسيرها بأن تحل الى اوصاف او تشابيه . ولنأخذ امثلة : « يا طيري الوديع كالتعب » . هذه الصورة تبقى بلا معنى اذا اردنا ان نبحث عن وجه الشبه . ومع ذلك ليست غير منطقية لانها توحي بحالة عاشها الشاعر . وكأني بأدونيس عاجز عن تحليل الصورة او حتى تعليلها ولعلها « جاءت تجيء » وعندئذ تكون تعبيراً عفوياً عن انطباعات او تجارب تراكمت في لا وعيه . الصورة نفسها تذكرني بعودة فلاح الى البيت بعد يوم

حصاد : مجهداً ، يتكوم في زاوية من البيت ينتظر ما تقدمه له الزوجة من طعام وفي هـذه الاثناء يعود اليه طفله ويتكوم في حضنه .

ثم « ارى اليك تجمع الزمان ، هـذا الحطب الحلوب مثل منبع » وهـذه ايضاً من نوع الصور التي لا تتحلل لكنها ايضاً موحية . الحطب الحلوب صورة وتركيب ايضاً فيهـا تحد من الشاعر للمستحيل تحدياً ضمنياً . فيه ايمان عجيب وتأليف للتناقض.

امـا « يكبرون كالحصى » فهذه ايضاً ليست صورة بمعنى التشبيه . انها سخرية لاذعة لكنهـا حزينة ايضاً . وفيها معنى آخر ، فيها صورة حركية فالحصى لا تكبر ابداً .

لنعد الى هذه الصورة ونرى التعبير عن الارتجال والفوضى في « عجلات سائق مراهق » والتبعية وانعـدام الشخصية في « الجميع ذيل ذئبة » والغربة في « يا ريشة صغيرة سائرة بلا رفيق» والايمان بهؤلاء الاغراب : الفنانون والابطال اي الذين يضحون في « ساحبة وراءها الظلام والبريق » . والحركـة والمأساة في « وها انا اعيش مثل طائر مطارد » . من ترى يطارد هذا الطائر، الافق ام الشتاء ام عبث الاولاد ؟ وما احسب احداً يمر بهـذه الصور دون ان يقف عندها طويلاً : « نيراننا الخفية الحدود في شروشنا » و « المـالئين جبهتي سلاسلاً » و « خل جبهتي اسيرة لديك في علوك » و « لها المسيح ضفتان » .

ومثل هذه الصور كثير في « البعث والرماد » .

اما الكلمة عند ادونيس فهي ذات مهمة شاقة . يطلب منهـا

ان تكون صورة ومعنى وموسيقى ومـا احسبه يوفق الى هذا دائماً ولكنه غالباً يوفق . الكلمة عنده مشحونـة مليئة بالرمز . ولا يمكن ان تؤخذ دائماً بمعناهـا الحرفي . هذه الرموز هي مفاتيح فهم القصيدة ، وما لم تحل تبقى القصيدة مغلقة لا ينفذ اليها وعي القارىء .

فمثلاً الكلمات : الركام ، الرمال ، الدجى ، الحريق ، الظلام، البريق، النبات ، التراب ، الرماد ، الربيع ، الطريق ، الشقائق ، الخطوة ، الحمل ، الاغنية – كل هذه الرموز تحمل في ذاتها صوراً غنية وتداعيات كثيرة .

وبعد ، فقد وقفت عند هذه القصيدة طويلاً ومع ذلـك فما أزال أشعر ان هناك الكثير مما يمكن ان يقال فيها، وقفت عندها لأنها حققت بالنسبة لشعر ادونيس وللشعر العربي جمالاً جديداً .

أما بالنسبة لأدونيس فقد جاءت أولاً ذروة لانتاجـه الذي عرفناه من « دليلة » الى « قالت الارض » الى « قصائد اولى » ، ومن « سمته وفمه حجارة » حتى « البعث والرماد » – عرفنـاه تعبيراً عن اتجاه واحد او مثل واحد وان كان متعدد الجوانب والالوان . هذا المثل او الخيط الروحي هو موقفـه من الموت البطولي الفادي . وثانياً فقد تخلص ادونيس في هذه القصيدة من التجريد الذي حفلت به « قصائد اولى » . وثالثـاً حقق قفزة في طبيعة الصورة ولا اقول تطوراً. ورابعاً الالتفات الى الاسطورة الذي جاء بطريقة جديدة بالنسبة لشعره . فاذا كـان في « قالت الارض » استعمل الرموز الاسطورية بكلمات مفردة فانه هنا

يجسد فيها مشاكل حياتــه وتجاربه . وخامساً استغنى في هذه القصيدة عن الاسلوب التقريري الغنــائي الذي يسرد الفكرة والاحساس ولجأ الى التعبير . وسادساً تخلص من عبودية القافيـة ولم ينبذها فغدت تابعة لا مفروضة يلجأ اليها عندمـا يتطلبها الجو ويبعدها في السرد الملحمي . وسابعاً ابتعد عن الغموض ولكن هذا الابتعاد جاء متطرفاً حتى ان القصيدة جاءت شديدة الوضوح وهذا لا يستحسن ابداً ، فالغموض غير المبالغ فيـه اجمل رداء يلبسه الشعر . انه كما قال « فرلين » وجه حسناء يبدو من خلف غـلالة . تجلى هذا الوضوح في تبسطه بتوضيح الاشارات الاسطورية بدل ان يلمح اليها لمحات فقط كما فعل في مطلع القصيدة حين اكتفى بالقول : « وربما لامرأة يقال ان شعرها الجميل صار سفناً » . اما اذا كان عامة القراء لا يفهمون هذه اللفتـة الخاطفة فهم المقصرون لانهم لا يعرفون تاريخ بلادهم ولا أدبها القديم ولم يتثقفوا ثقافة مؤهلة لفهم الشعر .

أما ما حققه ادونيس بالنسبة للشعر العربي ، فماذا يمكنه ان يحقق غير ان يكون شاعراً كبيراً . ولن ننسى ابداً ان الشاعر الكبير هو الذي ينمو باستمرار دون ان يبلغ ابداً القمة الكبرى .

معانقة المأساة

بمجموعة «العودة من النبع الحالم» تدخل سلمى الخضراء الجيوسي الى الشعر الحديث مسلحة قوية متميزة بطابع خاص . وهذا نادراً ما يتيسر لشاعر في مجموعته الاولى . انما هذا لا يعني ان كل أشعار المجموعة ذات اتجاه حديث ، اذ اننا نميز فيهـا اتجاهين . الأول ذاتي يقتصر على الشعر الغنائي الذي تشكل العواطف الشخصية العنصر الأول فيه ، والثاني واقعي حديث يعبر عن تجارب جماعية ويتخلى الى حد كبير عن الرومنطيقية الغنائية . أما الاتجاه الأول او الذاتي فانه يعتبر مرحلة تاريخية في شعر سلمى ؛ ذلك انها تخطته الى اتجاه اكثر تعبيراً عن قضايا الانسان المعاصر في العالم العربي ، فخرجت بذلك على سنة الشعر النسائي الذي انحصر طويلاً في أسار الانفعالات الذاتية .

مجلة شعر ، عدد ١٣ ، السنة الرابعة ١٩٦٠ .

يتميز شعر هذه المرحلة بنضج وغنى عاطفي رغم ان الحرمان لم يغذّه بالمشاعر العنيفة المتوترة الرائعة . إنه شعر ينبع من مشاعر ريانة طافحة ، ارتوت حتى باتت تمل « العطاء » وتشتاق الحرمان والتمني :

« أنت معطاء ... ولكن خفف الاغداق عني
انما يرهقني غمر العطاء

« أنت ان اعطيتني ما أتمنى
تحرم القلب أفانين التمني . »

وتغنّت بالكتمان ونفرت من البوح ، واستعبدتها الكبرياء

« الكبرياء الكبرياء
إنا عبيد الكبرياء
تمثالها المنحوت من سكب الضياء
يمتد كالعملاق في أرواحنا
يطأ الشجون ، ويخنق الشكوى ويمتص البكاء
وبكف ساحرة يحيل الى اغانٍ حشرجات نواحنا
كي ينبيء الدنيا بأنّا أقوياء . »

شعر هـذه المرحلة تعبير عن حياة جياشة طفحت بكل العواطف . فقد تذوقت افانين المتاعب؛ وتقلبت بين طمأنينة وقلق ، بين سكينة وغربة ؛ وعرفت أغراسها هوج الرياح ، وشفتاها برودة التشرد ، وعيناها رحيل الآفاق ؛ احبت وأحبها كثيرون ؛ عرفت دفء الامومة وفرحة الطفولة ؛

وعاشت حياتها عشرين مرة ؛ وامتلأت كل لحظة من حياتها بالتجارب و فجاء شعرها ملون العواطف بعيد الاغوار ، تحس لدى قراءته بأطياف هذه التجارب ، بهذه الحياة الفوارة حيث كل صورة صدى تجربة ، وحيث كل كلمة مشحونة بالذكريات .

لكنما يدهشني ان يطول بسلمى المقام في « النبع الحالم » . يدهشني ان يظل نبعها الحالم بمنجى من هوج الرياح التي اجتاحتها حين اجتاحت عالمنا العربي . وأخيراً ها هي تعود من « النبع الحالم » بعد ان متحت طويلاً من غياب الشعور ، ها هي تعبر بمر الخلاص تحت شمس اليقظة المقدسة لتحرق مشاعرها من جديد في وهج شمس اكثر حقيقية ، وأكثر كونية . عادت الى أرض المأساة ، الخاطىء الهارب عاد الى روما ليصلب ؛

« نحن أدرى اي عيش في دنانا ، اي درب لهلاك
يوم عفنا الحلم كي نفنى مع الدنيا العليله »

شردت يوم اختطفها الحلم ، وها هي تعود وقد طفحت عيناها بالرؤيا ؛ عادت ، فمن يحمل هذه الاعباء ؟ وهذه الانواء من يحضنها ؟ هذا العري الروحي ، هذا الزيف ، هذا التمزق ، هـذا التطلع الدائب ، هذا الضياع اي قلب سيأتكل ؟ اي شرايين يسكن ؟

رأت شعباً يقتلع من أرضه ويبعثر في عرض الآفاق ؛ رأت بلاداً يقضمها الغريب قطعة قطعة ؛ رأت شعوباً تصلب كل يوم وتلطخ دماؤها وجه الانسان . المأساة تكبر ، تنمو ، تستطيل ، تغمر وجه تاريخنا ، تلبس حياتنا . عيوننا اختطفها الحلم ، والناس

ينفخون الابواق لحرب لا جنود لها ؛ الناس في حلقات الذكر يبصقون في وجه العالم ويرددون « أنا التاريخ » وتاريخنا امتصه العالم الذي نحتقر ورفع به صرح امجاده .

هذه الرؤى هي الموكب الذي عاد بسلمى من النبع الحالم . من خلال هذه العودة البطولية يبدو لنا موقفها الشعري . ازاء هذه الرؤيا كان يمكن ان ترفض وتيأس وتجاري زي العصر ، وكان يمكن ان تنكفىء عائدة الى حلم آخر هو الرومنطيقية العربية المعاصرة . لكنها بكل رحابة صدر الام ، بكل نفاذ رؤية الشعر وإخلاصه ، عانقت المأساة . لقد عرفت الحقيقة وتقبلت مرارتها وأوراها لان هذا هو طريق الخلاص الوحيد :

« سوف نعطي العيش ان ارهقنا صدراً رحيب
ونغني لبلاواه ونرعاه « باحساس وعين »
ونعري قلبنا السمح الخصيب
لمدى تغرز في الاضلاع ، في العمر الرتيب »

ومنذ اقبلت على العالم ، نذرت نفسها للشعر ؛ ثم نذرت شعرها ونفسها للمأساة . رضيت ان تكون النفق الذي تعبره آلام شعبها ؛ رضيت ان تكون البذار ، ان تكون من جيل المنذورين . في مطلع قصيدتها « منذورون » تقول ؛

« فلنخلع العبء هنا ، او حيثما تشاء
فلن يضيع العبء منا ، سوف نلقاه بلا عناء
متى رجعنا ، رابضاً بين ظلال الآس والتفاح
منتظراً رجوعنا المحتوم كي يدق في مفاصل الجناح

مساره السحيق ، ويلف ساعديه
على بقايا عمرنا المباح »

وتعود لتهتف بمرارة معبرة عن اختيارها لهذه الطريق :

« إنا بحب قد حملنا عبئنا ،
« انا تخيّرنا دروباً وعرة تسيل شوكاً وجراح »

ولكنها لا تملك الا ان تعبر بمرارة أيضاً عن مأساة هذا الجيل ، جيل المنذورين الذين يزرعون ليأكل الأبناء :

« يا للعزاء
قد يأكلون ثم يبسمون
ويشكلون الآس عند قبرنا الخضير ... »

فلا عجب بعد هذا اذا ترك شعر سلمى في نفوسنا طعم المأساة ؛ لا عجب اذا ارتج الحلم في قرارة غيبوبتنا ، وقذفت في وجه ضمائرنا العار الذي نجتر ؛

« جاع عمي وبكينا جوعه
ثم اطعمناه شهراً من قرانا
واسترحنا من نشازات الضمير
ثم أسلمناه للكون الكبير
وغرقنا في دنانا »

ويبلغ التوتر والمرارة والعري في بعض المقاطع حداً يجعل القصيدة معاناة حقيقية للقارىء ، كما في هذا المقطع حيث تقول عن ذويها اللاجئين :

« وسألت البر والبحر عليهم

وشحوب الفجر والليل الحزين
فهدتني نجمة مطفأة العين اليهم
وبقايا العوسج المحمول من وديانهم
يوم خافوا الموت في اوطانهم
كي يعيشوا لاجئين . »

ولا بد من الاعتراف بأن الصوت الذاتي ما يزال مسموعاً في المجموعة ، ولئن ارتفع حديثاً صوتها الانساني والكوني فان في ثناياه نواح قيثار هارب لحق بها من أجواء « النبع الحالم » . وهذا سر المسحة الغنائية الشجية التي نحسها في شعرها الحديث .

ولكي تحسن التعبير عن يقظتها الشعرية هذه أفادت من تجارب الغرب الفنية التي بلغت حداً بعيداً من الرقي . لقد صرحت سلمى في مقال لها في مجلة الآداب (١) أنها تعتبر نفسها وريثة الحضارة الانسانية إن هي تمكنت من تمثلها ؛ وها هي وقد عرفت كيف تستفيد من التجارب الفنية وتبقى في إطارها القومي . أدركت انه لا بد لهذه الثورة في الفكر والمضامين الشعرية من تطور لاحق للشكل . ففعلت فعل « إليوت » في تضمين القصيدة ابياتاً لشعراء آخرين ، او أزجالاً شعبية . ففي سياق قصيدتها « بلا جذور » تستعيد صورة من صور النضال في فلسطين ، فتضمن القصيدة بيتاً من نشيد كان يردده المتظاهرون :

« يا بريطانيا لا تغالي   لا تقولي الفتح طاب
سوف تأتيك الليالي   نورها لمع الحراب »

(١) عدد كانون الثاني .

يكفي ان نقرأ هذا البيت ضمن الاطار الذي في القصيدة لتثور في خيالاتنا دفعة واحدة اصداء عشرات آلاف الاصوات اقترنت به في تلك المرحلة ؛ وكأنما رفع الغطاء عن صندوق الذكريات السحري ، وقد استعملته فعلاً في مجال التذكير .

ثم انها ضمنت القصيدة نفسها ، وقصيدة اخرى غيرها ، مقاطع من اغنيات او مراثي شعبية ساعدت في خلق جو خاص . ان لهذه الشاعرة حساسية خاصة بالاحياء غير المرئيين ، بهذه الاشياء الصغيرة المهملة التي عاشت دائماً على هامش الشعر ، هذه التعابير الساذجة البدائية التي تحمل مشاعر الناس البسطاء ومواقفهم ، هذه الحشود التي تعيش بعيداً عن الكتب على ألسنة الناس ، وتختبىء في خلايا ذاكرتنا قبلما نتعرف الى المتنبي وبودلير ، هذه الحشود التي عمرت طفولتنا تستيقظ في قصيدة ، فتوقظ فينا الطفولة والبساطة بكل تجاوبها اللاهف . هذا التراث من الاغاني والحكايات والرموز الشعبية ، تراكم منذ فجر التاريخ على ألسنة الناس وتطور بمعزل عن القوانين ، هذا التراث جدير بأن نبحث فيه عن مواقف انسانية عفوية تجاه المشكلات الخالدة . ففي قصيدة « أذرع الكتان » التي شاءتها الشاعرة « تصويراً لبعض مظاهر المأتم الشرقي وللتساؤلات الاستنكارية » نجد ان هذا المقطع : « ألا اشتروني يا رجالي ، مشتراي اليوم غالي » قد نقل مرقف الانسان البسيط من الموت .

أغلب الظن ان سلمى لجأت الى الفولكلور كبديل للاسطورة التي افاد منها الشعر في العالم ثم بعض شعرائنا مؤخراً . ورغم اهمية

الالتفات الى الفولكلور فانه لا يحل محل الاسطورة ابداً ، ذلك ان الاسطورة اكثر شمولاً و كثافة واغنى، واكثر تناولاً للمعاني الكبرى الخالدة ، كالبعث والتجدد ودورة الطبيعة كما في اسطورة تموز وفينيق، والبحث عن الحياة والخلود كما في اسطورة جلقامش، والتضحية في سبيل المعرفة كما في اسطورة بروميثيوس الخ ...

ومع هذا فالاقتباس من الفولكلور مهم جداً يكسب الشعر حيوية وجاذبية ويعمل على ايحاء جو معين ، لان الفولكلور حيّ بيننا يرافق حياتنا في تطورها ويكوّن الرؤية الشعبيـــة للقضايا العامة والمعاصرة .

القصيدة عند سلمى تتكامل باستمرار ، وقد ادركت كثيراً من العناصر المهمة المميزة للشعر الحديث . لكن بعض المآخـــذ الفنية البحت اضعفت بناء القصيدة عندها .

من ذلك انها وقعت احياناً في النثرية بسبب كثرة استعمال الحروف التي تفيد الاستنتاج والربط المنطقي كما في المقطع التالي:

« ما دام هذا نذرنا فلنعشق المصير
ككل منذور القوى ، موله أنوف
أما نزوع الوجد فليشفع بنا »

ثم :

أنت معطاء .. ولكن خفف الأغداق عني
إنما يرهقني غمر العطاء »

كما استعملت بعض المفردات الغريبة والميتة تقريبـــاً مثل

« كلكل » و « الفاغم » ، لكن هذه قليلة جداً . ويحس القارىء بأن بناء بعض القصائد مقلقل غير مستقر ، ومرد ذلك الى الاطالة وتمديد الاحساس مما يفقد القصيدة كثافتها وتوترها وألقها . ولعل هذه الظاهرة من بقايا الرومنطيقية . لقد بدد هذا التمديد الكثير من قيمـــة بعض القصائد الساحرة والموحية كما حصل لقصيدة « العودة من النبع الحالم » وقصيدة « عطاء » فتضيع اللمحـــات الخطافة الموحية والطريفة .

كما اكثرت في بعض المواضع من استعمال واو العطف ،فكانت تتلاحق وتقف في مطلع كل سطر تسلبه بعض الالق والرشاقة :

« وبه كل افتناني والتغني
وله ابني محاريب الخيال
وله أبدعت عرشاً من ضياء
وفراشاً من ورود وحرير
وله استوحيت ألحان السماء
وفدى الوقدة في لفح الهجير »

وكنت اتمنى لو لم تلجأ سلمى الى استعمال النعوت واقتصرت على مقدرتها الفائقة في التصوير ؛ ذلك ان النعوت مهما كانت جميلة لم تعد كافية للتصوير بل لم تعـــد قادرة على تحقيق ما يطلب من الشعر الحديث .

هذه المآخذ ، وان تكن فنية وشكلية بحت ، فان اثرها غير خاف ؛ ذلك ان القصيدة بالمعنى الحديث تركيب شديد الحساسية . زيادة حرف واحد تسلبها حرارتهـــا ؛ زيادة مقطع

واحد تخلخل تماسكها واستقرارها .

ولعل بعض الشعراء يؤثرون الوضوح في الشعر فيعمدون الى استعمال حروف التوضيح ، او يحاولون استقصاء كل ما يمكن ان يقال في الموضوع ؛ وقد تكون الفكرة ساحرة الى حدّ انهم يستهلكون كل وجوهها، ويكتبون كل خاطرة تمر ببالهم فتفوتهم فرصة إغراق القارىء في مشاركة الخلق ، كما تفوتهم فرصة إعطاء قصيدة خاطفة خفية الابعاد تخبىء من الرؤى قدر ما تكشف او اكثر .

أما العناصر التي حققتها ، فهي هامة وحديثة اميز منها :

١ — وحدة القصيدة . وهي ميزة واضحة في معظم قصائد المجموعة حيث تكوّن القصيدة وحدة عضوية ذات كيان خاص.

٢ — التعبير غير المباشر بواسطة الصور المركبة التي توحي جو التجربة ، كما في قصائد « بلا جذور » و « منذورون » و « أذرع الكتان » و « الثمار المحرمة » . وكذلك التعبير عن العام بالصيغة الشخصية لتجعلها أكثر إيحاء وتركزاً وموضوعية .

٣ — التصوير : التعبير بالصور من خصائص الشعر الحديث ، والصورة عند سلمى مشرقة غنية وكثيرة الظلال .

« جرّ الذيول الدافئات على ثلوج الحزن فينا »

« عصير الزنبق الأسود في العينين والشعر
وشمس الهند قد تركت على الخدين
ألوف القبل الولهى ، ومست رجفة الشفتين
بأحرق ما يصب الشوق في غمازة الثغر » .

ثم هذه الصورة للمدينة :

« كأن الدهر لم يجتر فوق جبينها الساخر
صدى الآهات او يترك سواد غضونه فيها . »

٤ — خلق جو نفسي نشأ عن تداعي الصور وتشابكها وتقابلها مما يبرز التناقض ويفتح منافذ شعورية متعددة :

(حلوتي يا غاليه .. يا زر فله)
اخرسوا الطفل العليل
(حلوتي ... يا غاليه ... يا زر ... فله)

٥ — الحركة الداخلية للقصيدة . إذ أدخلت اصواتاً متعددة في القصيدة الواحدة ، إما بشكل حوار عادي او بشكل حوار داخلي لا تتخاطب فيه الشخصيات ، بل يبدو كل منها وكأنه يكلم نفسه .

٦ — الاستفادة، الى حد كبير من الجو القلق الذي تثيره صيغة الاستفهام العادي والانكاري ، كما في « منذورون » و « أذرع الكتان » .

٧ — الاستفادة من الشحنة النفسية للمفردات، فمثلاً عندما شاءت التعبير عن الحنين والتذكر التقليدي قالت : « رب ورقاء هتوف في الضحى هاجت شجانا » .

٨ — استخدام بعض الرموز التي تختزن مداليل شعبية او تلمح الى حكايات وأحداث ؛ مثلاً : سنمار ، الآس ، التفاح .

٩ — الحركة النفسية للقصيدة . ذلك ان بعض القصائد ترسم خطاً متموجاً للتوتر النفسي ، حيث يبدأ مقطع من القصيدة هادئاً

ثم يتوتر ليستريح ، ويعود المقطع الذي يليه ليعلو الى ذروة كبيرة او صغيرة حسب بناء القصيدة . ثم تنتهي هادئة او عنيفة متوترة . هذا بالاضافة الى ما ذكرت عن الاقتباس من الفولكلور والتضمين .

هكذا نرى ان سلمى تملك عناصر فنية راقية قادرة على خلق الأجواء النفسية المتموجة ، تتعاون في ذلك المفردات والرموز والتساؤلات وحروف النفي والمد والاقتباسات والحوار . لكن بعض المآخذ الفنية خدشت هذا البناء .

ان من تابع شعر سلمى في تطوره يمكنه ان يتصور القمم التي تنتظرها . فسلمى تتمتع بشاعرية أصيلة تغذيها ثقافة واسعة وحياة غنية . أما مكانة شعرها اليوم في النهضة الشعرية في العالم العربي ، فيقيني بأنها في طليعة الذين يقفون عند نقطة التحول في الشعر العربي ، ويؤدون دوراً هاماً في هذا التحول .